MIHAI IOVĂNEL

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

contemporane

1990-2020

III332 144
BCU IASI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POLIROM

III332 144
BCU IASI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIHAI IOVĂNEL

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE
1990-2020

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

© 2021 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea prin orice mijloace şi sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700505
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

IOVĂNEL, MIHAI

Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020 / Mihai Iovănel. – Iaşi: Polirom, 2021
Conţine bibliografie
Index

ISBN 978-973-46-8344-4

821.135.1.09

Printed in ROMANIA

BCU IAȘI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

866609

MIHAI IOVĂNEL

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

contemporane

1990-2020

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ "M. EMINESCU" • IAȘI •
18. IUN. 2021
ACU

0 000011 13561 BCU IAȘI

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POLIROM
2021

MIHAI IOVĂNEL (n. 1979), critic şi istoric literar. A studiat la Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti, unde a obţinut în 2011 doctoratul în filologie. Este cercetător la Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" din Bucureşti. Face parte din echipa de coordonare şi revizie a lucrărilor *Dicţionarul literaturii române* (I-II, 2012) şi *Dicţionarul general al literaturii române*, ediţia a II-a (I-VI, 2016-2020; două volume în curs de apariţie). A scris cronici şi eseuri pentru *Adevărul literar şi artistic*, *Cuvântul*, *Cultura*, *Gândul* ş.a. A publicat volumele *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică* (Editura Cartea Românească, 2012), *Roman poliţist* (Editura Tact, 2015) şi *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* (Editura Muzeul Literaturii Române, 2017). Se numără printre coautorii volumelor *Romanian Literature as World Literature*, editat de Mircea Martin, Christian Moraru şi Andrei Terian (Bloomsbury Academic, 2017), şi *Theory in the „Post" Era: A Vocabulary for the Twenty-First-Century Conceptual Commons*, editat de Christian Moraru, Andrei Terian şi Alexandru Matei (Bloomsbury Academic, 2021, în curs de publicare). Scrie recenzii pentru platforma Scena9.ro.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY

Cuprins

Notă introductivă 9

Mulţumiri 15

Partea întâi

EVOLUŢIA IDEOLOGIEI

Capitolul 1. Scurtă istorie a postcomunismului 19

Capitolul 2. Evoluţia ideologiilor 25
Dezasamblări 25
Intelectuali. Dreapta şi stânga 35

Partea a doua

EVOLUŢIA SISTEMULUI LITERAR
ŞI A CRITICII LITERARE

Capitolul 3. Critica literară şi ideologia 63
În comunism 63
După comunism 73

Capitolul 4. Instituţii 111
Piaţa şi mecenatul 111
Un câmp literarocentric 115
Medii şi conţinuturi 118
Edituri 119
Publicaţii 122
Cenacluri 136
Uniuni de creaţie 139
Academia Română 143
Universităţi 147
Premii 148

BCU "LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 5. Teorii şi poziţii 152
Postmodernism 152
Postcolonialism 160
„Corectitudine politică" 163
Canon intern şi revizuiri 167

Capitolul 6. Instrumente, direcţii, autori 177
Instrumente. Istorii şi dicţionare 177
Direcţii 179
Autori 183

Capitolul 7. Mituri culturale 243
Mituri explicative. Teorii ale conspiraţiei 243
Mituri compensative. Noul protocronism. Dacopatia 249
Mituri transnaţionale. Vampirul Dracula 259
Mitul modernităţii maşiniste 264

Capitolul 8. Puncte de rezistenţă 272
Forme 275
Instituţii 276
Epistemologii. Impactul noilor medii 282
Sociografii 286
Ecologii 297
Mitografii. Religie şi naţiune 298
Ierarhii 308

Partea a treia

EVOLUŢIA FICŢIUNII

Capitolul 9. Concurenţa nonficţiunii 347

Capitolul 10. Metarealismul postmodern 351
Realism şi metarealism 351
Valul optzecist. Explorare 357
Valul nouăzecist. Consolidare 384
Epiloguri 397
Romanul istoric postmodern 399

Capitolul 11. Realismul mizerabilist 403

Capitolul 12. Realismul capitalist 408
Autoficţiunea 429
Romanul istoric nepostmodern 433

Capitolul 13. Paraliteraturi 437
Paraliteratură şi metaliteratură 437
Literatură fantastică 446

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Science-fiction 451
Fantasy 463
Policier 473
Thriller 480
Benzi desenate 484
Literatură pentru copii 487
Romance 487

90 de volume de ficțiune reprezentative pentru perioada 1990-2020 490

Partea a patra

EVOLUȚIA POEZIEI

Capitolul 14. Postmodernismul. Neoexpresionismul 495
Postmodernismul 495
Neoexpresionismul 535

Capitolul 15. Minimalismul biografist 572

Capitolul 16. Dispersia postumană 616

90 de volume de poezie reprezentative pentru perioada 1990-2020 639

Partea a cincea

SPECIFICUL TRANSNAȚIONAL

Capitolul 17. Hărți transnaționale 645

Capitolul 18. Conectivitatea globală 649

Capitolul 19. Spații și temporalități 657

Capitolul 20. Către un canon transnațional 666

Bibliografie 681

Indice de autori 699

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Notă introductivă

Cartea de faţă este prima istorie a literaturii române din postcomunism. Se numeşte *Istoria literaturii române contemporane* ca omagiu adus lui E. Lovinescu, care a publicat două istorii cu acest titlu, dar şi pentru a repara o neînţelegere cu privire la ceea ce se înţelege azi prin „literatură contemporană". În *Istoria critică a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu (2008, ediţia a II-a, 2019), literatura contemporană începe după al Doilea Război Mondial şi sfârşeşte *de facto* odată cu generaţia anilor '80, ultima generaţie analizată sistematic de autor. Or, o astfel de abordare lasă în afara „literaturii contemporane" tocmai literatura în cel mai strict sens al cuvântului „contemporană". Problema este mai largă şi mai sistematică[1], dar confuzia care stă la baza ei nu este foarte veche. Publicându-şi *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929), E. Lovinescu se oprea doar la literatura de după 1900, refuzând să trateze scriitori din generaţiile mai vechi, chiar dacă aceştia continuaseră, precum I. Slavici (1848-1925), să scrie şi să publice. Iar G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), deşi îşi propunea mult mai mult decât o istorie a literaturii contemporane, mergea cu selecţia până în preziua publicării cărţii sale. Există, desigur, o explicaţie

1. Citez din cuvântul introductiv, semnat de Ştefan Baghiu, al unei dezbateri pe această temă apărute în revista *Cultura*: „Ce înseamnă literatura contemporană? Întrebarea [...] vine în urma unei constatări aproape didactice: în facultăţile de Litere (acestea fiind, cred, cel mai important promotor al literaturii postbelice prin simplul fapt că disemineză informaţie în rândul studenţilor, viitori profesori de română) există – de obicei, materie de un semestru – un curs de Literatură Română Contemporană care se confundă cu acela de literatură postbelică. Astfel, «contemporan» înseamnă, conform consensului academic actual, «după cel de-al Doilea Război Mondial». Dar această materie acoperă o epocă literară [...] de aproape 70 de ani. E, după toate calculele, o perioadă la fel de lungă ca aceea de la Eminescu la realismul socialist. Dacă epoca interbelică subîntinde cu indulgenţă 20 de ani (şi se studiază în două semestre, respectând programele prozei şi poeziei, separate), literatura contemporană devine tot mai mult un termen umbrelă pentru foarte multe mişcări şi epoci diferite: chiar dacă sunt tratate în funcţie de generaţii şi curente (neomodernism, postmodernism, milenarism etc.) literaturile epocii îşi pierd tot mai mult identitatea din cadrul propriului eveniment, sacrificată pentru încetăţenirea ideii că ar face parte din acelaşi calup generos. Dar proza lui Marin Preda are foarte puţine în comun cu aceea a lui Mircea Cărtărescu, care, la rândul lui, e foarte departe de Adrian Schiop. Iar poezia lui Nichita Stănescu e foarte departe de aceea a lui Dan Sociu. Şi nu neapărat pentru că ar fi stiluri diferite, ci fiindcă reprezintă epoci în care autorul se raportează fundamental diferit la literatura însăşi. [...] se va «rupe» literatura română postbelică de cea recentă la 1980 sau la 1990 (afectată de schimbările de regim, literatura îşi modifică total logica)?" (*Antologiile revistei „Cultura"*, coordonator general Angela Martin, vol. II: *Dosare tematice 2016-2017. Literatură, artă, societate*, volum coordonat şi prefaţat de Ştefan Baghiu şi Cosmin Borza, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2018, pp. 155-156).

pentru faptul că autori ca Nicolae Manolescu[1] procedează diferit, considerând „contemporană" o literatură veche de 70 de ani: Manolescu şi-a desfăşurat activitatea principală de cronicar literar între anii '60 şi începutul anilor '90, dar până la publicarea *Istoriei...* au mai trecut aproape două decenii – decenii pe care istoricul nu le-a mai asimilat critic. De asemenea, există o explicaţie pentru realitatea că în comunism (1948-1989) nu au apărut prea multe istorii ale literaturii contemporane, ci mai curând panorame, precum *Scriitori români de azi* (I-IV, 1974-1989) de Eugen Simion. O astfel de istorie trebuia să meargă pe interpretarea oficială a istoriei contemporane, aşa cum era ea formalizată de Partidul Comunist: o interpretare triumfalistă şi dogmatică. Aşadar, după perioada realist-socialistă (cu aproximaţie 1948-1965), în care au fost tipărite lucrări pe linie ideologică, precum cea semnată de Dumitru Micu şi Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi. 1944-1964. Poezia, proza, dramaturgia* (1965), criticii au preferat să publice panorame dezistoricizate, dicţionare – precum cel al lui Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană* (1971, ediţia a II-a, 1977) – sau culegeri mai mult sau mai puţin compacte de cronici, evitând astfel riscurile care s-ar fi asociat cu o abordare istorică sistematică. În anii '80, chiar şi dicţionarele deveniseră, la rândul lor, problematice, dovadă că primul volum din *Dicţionarul scriitorilor români* coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi şi Aurel Sasu a fost amânat şi apoi dat la topit. Până şi lucrările dedicate unei singure generaţii, precum panorama literaturii optzeciste a lui Radu G. Ţeposu sau cea a poeziei optzeciste a lui Ion Bogdan Lefter, deşi scrise şi depuse la edituri înainte de 1990, au putut apărea abia după 1989.

Tocmai pentru a recupera o tradiţie volatilizată de-a lungul comunismului, titlul cărţii de faţă trimite la istoriile interbelice ale lui E. Lovinescu. Este o trimitere parţial ironică: ştim, cel puţin de la Pierre Menard al lui Borges încoace, că plagierea unui text vechi produce de fapt un text nou. Tot aşa, două titluri identice despărţite de un secol sunt cum nu se poate mai diferite. Dar, pe de altă parte, metoda în acelaşi timp ideologică şi estetică a lui Lovinescu poate fi încă privită cu simpatie. Din cel puţin două motive. 1. Lovinescu nu se teme să facă din ideologii un subiect de istorie literară: le dedică chiar un volum din *Istoria literaturii române contemporane*, şi anume pe primul. Deci discuţia despre ideologii e fondatoare pentru Lovinescu, ca istoric în genere (al civilizaţiei) şi al literaturii române contemporane, în particular. 2. Din alianţa lui cu ideologia (liberală) rezultă şi postura lui de critic al *contemporaneităţii*: ideologia orientează cumva predictibil spre prezent (de fapt, toţi criticii ideologi au făcut asta: Ibrăileanu, Iorga, chiar Maiorescu) – deci ideologia e fondatoare pentru el în calitate de critic.

Structura cărţii o împrumută, de asemenea – cu nuanţele tocmai amintite –, pe cea din istoriile lui Lovinescu. Partea întâi, „Evoluţia ideologiei", urmăreşte cartografierea celor trei decenii care au trecut de la căderea comunismului în România. Părţile a doua, a treia şi a patra oferă o panoramare pe genuri detaliată. Evit totuşi o perspectivă esenţialistă asupra genurilor literare. De altfel, în capitolul 8, „Puncte de rezistenţă" (ce oferă o introducere sintetică în materia literară şi ideologică a cărţii), discut poezia şi proza împreună, integrându-le aceloraşi mişcări sistemice. Raţiunea pentru care totuşi le diferenţiez este mai curând funcţională: date fiind diferenţele cantitative, de complexitate etc., dintre poezie şi roman, ele se mişcă în mod diferit în sistem. De pildă, poezia sau *lyrics*-urile pot reacţiona mai rapid faţă de realitate decât un roman, prin

1. Ca şi pentru Alex. Ştefănescu, autorul unei cărţi intitulate *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)* (2005), în care selecţia se opreşte preponderent la literatura publicată în comunism.

faptul că pot avea o elaborare mai rapidă şi pot fi publicate – nu în toate contextele – mai prompt. Pentru a descrie şi identifica mişcările în interiorul prozei şi poeziei nu apelez decât în mod secundar la principiul generaţional. Contrar a ce crezusem multă vreme condiţionat de apartenenţa la propria mea generaţie, cea douămiistă, scriind această carte am fost forţat să constat că mobilitatea formelor literare este transgeneraţională. Câteva exemple: optzecistul Mircea Cărtărescu, nouăzecistul Caius Dobrescu şi douămiistul Marius Ianuş invocă fiecare, la un moment dat, ca referinţă catalizatoare poezia beatnicilor; şaptezecista Angela Marinescu, una dintre principalele surse de inspiraţie pentru poetele douămiiste, preluând această influenţă deja produsă, o adânceşte şi în sens invers, scriind adică o poezie ce pare că se contaminează ea însăşi de mărcile douămiismului; douămiistul Sorin Stoica reintroduce mărcile metaficţionale de rigoare la optzecişti ş.a.m.d. Am rezolvat aceste dificultăţi nu punând în paranteză problema generaţiilor (ele rămân un marker cronologic util), ci găsind suplimentar în realism un operator capabil să sugereze transgeneraţional referinţa comună – raportarea scriitorilor la realitate printr-un set de convenţii teoretice, retorice etc. Am izolat câte trei modele principale atât în proza, cât şi în poezia contemporană. Ele sunt tipologice (pot fi întâlnite sau extrapolate şi în alte contexte) *şi* istorice (momentul specific în care se manifestă le conferă şi explică particularităţile). Fără a fi identice, pot fi identificate o serie de similitudini între cele trei modele din poezie şi din proză. *Nota bene*, două dintre cele trei momente ale evoluţiei poeziei (postmodernism/neoexpresionism – pe care le integrez aceleiaşi mişcări complementare – şi minimalism) pot fi întâlnite nominal şi în *Postmodernismul românesc* de Mircea Cărtărescu. Însă felul în care folosesc şi valorizez aceste etichete este destul de diferit. În fine, partea a cincea din carte – intitulată „Specificul transnaţional" printr-o distanţare sarcastică de titlul capitolului rasist cu care G. Călinescu îşi încheia *Istoria...*, „Specificul naţional" – iese din spaţiul local pentru a panorama relaţiile transnaţionale ale literaturii române postcomuniste[1].

1. Deşi postcomunismul românesc s-a bucurat până acum de interes la nivel internaţional, elementul literar a fost tratat de regulă marginal şi prea sintetic. O bibliografie minimală: R.J. Crampton, *Eastern Europe in Twentieth Century and After*, Routledge, Londra, 1997; Charles King, *Romania, Russia, and the Politics of Culture*, Hoover Institution Press, Stanford University, Stanford, 2000; Henry F. Carey, *Romania Since 1989: Politics, Economics, and Society*, Lexington Books, Lanham – Boulder – New York – Toronto – Oxford, 2004; Tom Gallagher, *Furtul unei naţiuni. România de la comunism încoace*, traducere de Mihai Elen, Delia Răzdolescu, Horia Barna, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004; Zsuzsa Csergo, *Talk of the Nation: Language and Conflict in Romania and Slovakia*, Cornell University Press, Ithaca, 2007; Nataša Kovačević, *Narrating Post/Communism. Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*, Routledge, Londra – New York, 2008; Christian Moraru (ed.), *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination*, Columbia University Press, New York, 2009; Costica Bradatan, Serguei Alex. Oushakine (eds.), *In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*, Lexington Books, Plymouth, 2010; Maria Todorova, Zsuzsa Gille (eds.), *Post-Communist Nostalgia*, Berghahn Books, New York – Oxford, 2010; Maria Todorova (ed.), *Remembering Communism: Genres of Representation*, Social Science Research Council, New York, 2010; Claude Karnoouh, *Raport asupra postcomunismului şi alte eseuri incorecte politic*, traducere de Teodora Dumitru, Alexandria Publishing House, Suceava, 2014; Lavinia Stan, Diane Vancea (coord.), *România postcomunistă. Trecut, prezent şi viitor*, traducere de Cristian Ciobanu, Alina Buzarna-Tihenea (Gălbează), Mura Ghosh, Adriana Groza, György Kovács-Gorboi, Adriana Dana Listeş Pop, Angelo Mitchievici şi Ruxandra Pascu, prefaţă de Paul E. Sum, prefaţă la ediţia română de Angelo Mitchievici, Editura Polirom, Iaşi, 2017.

Deşi cartea poartă subtitlul simbolic *1990-2020*, care recunoaşte rolul jucat de căderea comunismului la finele lui 1989 pentru formarea unei noi perioade literare, limita ei inferioară este acorată în anii '80, în care se formează Mircea Cărtărescu şi ceilalţi optzecişti, dar trimite filamente până în anii '60-'70 sau chiar mult mai devreme, în secolul al XIX-lea.

Nu mi-am propus să ating exhaustivitatea unui dicţionar. De aici o serie de absenţe pe care le regret şi le asum în aceeaşi măsură. Dar acest proiect rămâne în principiu deschis, deci este posibil ca o ediţie viitoare să remedieze cel puţin o parte din aceste absenţe (care nu afectează însă decât la nivel de detaliu felul în care înţeleg evoluţia literaturii recente). De altfel, am recurs la micromonografii printr-un soi de compromis didactic cu proiectul meu iniţial; avusesem multă vreme în minte o istorie strict sistemică a literaturii contemporane, un fel de roman de uzină în care chipurile şi vocile individuale apar ca simple detalii în coregrafia generală configurată de mişcarea şi vuietul angrenajelor.

Cele două liste incluse la sfârşitul părţii a treia şi a patra cuprind 180 de volume (ficţiune şi poezie) pe care le consider importante sau relevante pentru ultimii 30 de ani.

I-am aşezat pe autori în ordinea debutului, alterând această dispunere doar în câteva rânduri, din raţiuni de asortare tematică. Am introdus în carte un număr mare de citate în vederea unui efect polifonic, care să submineze şi în acelaşi timp să amplifice propria mea voce narativă – şi nu în ultimul rând pentru ca volumul să poată fi citit nu doar în mijlocul unei biblioteci; revizuindu-mi cartea în plin *lockdown* pandemic, înţeleg prea bine cât de dificil poate fi accesul la o carte sau alta.

În ce priveşte orientarea filozofică/ideologică, într-o mare măsură m-am inspirat din materialismul contingenţei ce poate fi găsit în filozofia târzie a lui Louis Althusser. Următorul fragment ar putea figura ca motto:

> Filozoful materialist este un ins care întotdeauna prinde un tren aflat în mişcare, precum eroul din westernurile americane. Un tren trece prin faţa lui: poate să-l lase să treacă şi nimic nu se întâmplă între el şi tren; dar, de asemenea, poate să-l ia din mers. Acest filozof nu cunoaşte nici Originea, nici Primul Principiu, nici destinaţia. El se îmbarcă în trenul aflat în mişcare şi se aşază pe unul dintre locurile disponibile sau înaintează prin vagoane, sporovăind cu ceilalţi pasageri. El asistă, fără să fi putut prevedea ceva, la tot ce survine într-un mod impredictibil şi aleatoriu, adunând o cantitate nelimitată de informaţii şi făcând un număr infinit de observaţii, atât cu privire la trenul însuşi, cât şi cu privire la pasageri sau la peisajul pe care îl vede desfăşurându-se pe fereastră. Pe scurt, el înregistrează secvenţe ale unor întâlniri aleatorii, nu, precum filozoful idealist, consecuţii deduse dintr-o origine pe care se întemeiază întreaga Semnificaţie, sau dintr-un Principiu Iniţial sau Cauză absolute[1].

Această filozofie materialistă a aleatoriului şi contingenţei nu trebuie citită ca o raţionalizare a arbitrarului. Un istoric literar, fie el şi unul al literaturii contemporane (un concept prin excelenţă deschis, în curs de developare), nu poate invoca luxul de a se plimba la întâmplare sau după bunul plac prin zona obiectului său de cercetare, culegând de ici sau de colo câte un obiect rătăcit. Există hărţi, rute, informaţii prealabile, cunoştinţe dobândite în timpul procesului, prejudecăţi şi aşa mai departe – pe scurt, tot pachetul unui traseu turistic orientat. Ca orice joc de tip RPG, oricât de *free*

1. Louis Althusser, *Philosophy of the Encounter: Later Writings, 1978-87*, traducere de G. M. Goshgarian, Verso, Londra, 2006, pp. 277-278.

world şi deschis explorărilor ar fi acesta, istoria literară păstrează o serie de limitări obiective date de realitatea obiectului său. Însă, pe de altă parte, procesul de explorare, finit totuşi, este infinit în raport cu puterile unui singur individ. Iar lumea pe care acesta trebuie să o cartografieze nu este doar prea deschisă în raport cu limitele unei vieţi (sau ale unui proiect de cercetare limitat), ci şi, în bună parte, opacă. Franco Moretti invoca faptul că cele 20 000 de romane publicate în Marea Britanie în secolul al XIX-lea transformă într-o glumă pretenţiile unui istoric de a acoperi totul. Literatura contemporană, fie ea şi „doar" română (deşi nici aceasta nu funcţionează chiar ca o monadă), are numeroase zone opace: sute de edituri-fantomă, sute de publicaţii de negăsit nicăieri, mii de volume care nu apar în arhivele consultabile. Aceasta este o limită obiectivă. Pe de altă parte, pentru a vorbi în nume propriu, această carte a fost scrisă nu în trei sau în cinci ani, ci din momentul în care am început să citesc. Caracterul ei autobiografic vine din atâtea şi atâtea întâlniri întâmplătoare cu o carte care în acel moment nu mi-a „folosit" la nimic, dar de pe urma căreia am rămas cu o informaţie pe care am introdus-o aici; din atâtea texte – unele utilizate aici în modul cel mai nemijlocit, prin reluare sau rescriere – pe care le-am scris „întâmplător" (în sensul că aş fi putut scrie despre oricare alte cărţi sau oricare alţi autori). Aşadar, cartea de faţă reproduce, dincolo de turul obligatoriu prin problema *X* sau autorul *Y*, materialitatea unor contingenţe pur personale.

Felul în care invoc materialismul (post)marxist are şi o raţiune polemică explicită. Acest model asumat ideologic este aproape absent din critica română a ultimelor decenii. O versiune foarte primitivă a marxismului, manifestată sub forma realismului socialist, a deţinut un rol hegemonic în anii 1948-1964, lungul prim deceniu de comunism din România. Dintre criticii din această perioadă, unii au reuşit de-a lungul anilor '60-'80 să producă pagini sofisticate de critică marxistă: Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Tertulian, Paul Georgescu, Paul Cornea, Z. Ornea. Cornea a publicat o istorie fundamentală a „originilor romantismului românesc", Crohmălniceanu o istorie solidă a literaturii interbelice, iar Ornea o serie de tomuri încă nedepăşite privind istoria ideilor dintre Junimea şi anii '30 din secolul XX. Însă critica lor a ocolit, în general, literatura contemporană. După cum am sugerat, o istorie marxistă a literaturii contemporane ducea automat la o presetare propagandistică: dincolo de clişeele oficiale din documentele de partid, comunismul real nu permitea o privire critică asupra sa. Generaţiile ulterioare de critici şi istorici literari au respins, în general, marxismul, atât în anii '70-'80 (ultimele două decenii de comunism), cât şi în deceniile de după căderea comunismului în 1989. Poate fi văzută aici, desigur, o reacţie de respingere a realismului socialist în formă continuată. Dar, pe de altă parte, exista o lungă tradiţie locală în acest sens. Critica literară din România se exersase şi înainte de comunism în zona ambiguă dintre etnicism/naţionalism şi teorii idealiste asupra autonomiei esteticului – acesta fiind modelul pe care nici comunismul n-a reuşit să-l disloce, ba chiar l-a încurajat în anii '60-'80, marcaţi de întoarcerea naţionalismului în alianţă cu autonomia esteticului. Deşi a suportat numeroase *update*-uri metodologice din diverse direcţii, criticii români au rămas până azi suspicioşi faţă de modul ideologic de a citi literatura, abordările lor rămânând „blocate [...] încă în tradiţionalismul naţionalist estetisto-eseist şi în metodologia şi vocabularul demodat al acestora"[1].

De fapt, puţine cuvinte au fost mai rău famate după căderea comunismului în 1989 decât „ideologie". Dat fiind rolul acordat ideologiei în discursul public al comunismului, toate úzurile ei au fost acumulate ca uzúri şi demascate cu furie sau măcar cu

1. Christian Moraru, „«Noi» nu am fost niciodată postmoderni. Despre alfabetizarea critică", în Alex Cistelecan, Alex Ciorogar (coord.), *Ce mai rămâne din Mai 68 ?*, Editura frACTalia, Bucureşti, 2018, p. 62.

rezerve în postcomunism. Apare aici un paradox specific regimurilor socialiste: ideologia (cuvânt-cheie în toate aceste regimuri) a fost în acelaşi timp un instrument critic utilizat pentru deconstruirea capitalismului, dar şi un dirijor de direcţie pentru comunism[1]. Ideologia ca motor al comunismului şi ideologia în calitate de critică: iată cele două sensuri care au fost aruncate după 1989 *împreună*, aşa cum împreună au fost aruncate sau arse operele complete ale lui Nicolae Ceauşescu *şi* ale lui Marx-Engels – deşi Marx şi Engels ofereau, de fapt, cea mai bună introducere în tranziţia la capitalism care avea să urmeze. După cum scria fostul disident anticomunist Mircea Dinescu în volumul *O beţie cu Marx* (1996):

> Bătrâne Marx, tu pe aceste meleaguri
> vei fi degrabă bărbierit şi trimis la reeducare.
> Până şi faptul că vacile estice
> care au păscut pe lângă linia ferată
> se cred vagoane de locomotivă şi nu mai dau lapte
> ţi se pune tot ţie în cârcă.
> Bine-ar fi să cadă oraşul pe mâna negustorilor
> să nu mai pută piaţa atât a retorică
> să vină berarii, pastramagiii, lăptarii
> cu dialectica orzului fermentat
> şi-a brânzei închegate[2].

După 1989, însăşi alegerea cuvântului „ideologie" a fost percepută drept o autodemascare, dată fiind polarizarea... ideologică pe care uzul conceptului încă îl mai provoacă. Dreapta de cele mai felurite soiuri – dar nu numai – îl priveşte cu iritare, simţind nevoia să-i deconspire agenda ascunsă şi istoria maculată atât de regimurile comuniste, cât şi de cele fasciste. Când nu concede să înţeleagă prin ideologie un set de propoziţii doctrinare care legitimează o mişcare politică mai mult sau mai puţin formalizată[3] (un sens descriptiv-neutru la care, de altfel, voi apela în continuare când va fi cazul), dreapta (şi mai ales dreapta conservatoare) demască în ideologii o gândire dogmatic-propagandistică opusă adevăratei gândiri critice[4]. Este timpul ca o astfel de limitare metodologică şi epistemică să fie în sfârşit înlăturată, iar ideologia să-şi regăsească, pe altă spirală a istoriei, rolul principal în critica literară pe care îl avusese la E. Lovinescu.

---

1. „Interesul contemporan [din ţările socialiste] pentru teoria marxistă a determinismului social provine din locul ei privilegiat în cadrul gândirii marxiste de a fi indisolubil şi nemijlocit legată de practica socială, de acţiunea revoluţionară, de a o fundamenta pe aceasta în mod direct" (Radu Florian, *Introducere în teoria marxistă a determinismului social*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 7).
2. Mircea Dinescu, „O beţie cu Marx", în *idem*, *Opera poetică*, vol. II, Editura Cartier, Chişinău, 2005, p. 148.
3. Un exemplu dintr-o lungă listă: Andrew Vincent, *Modern Political Ideologies*, ediţia a treia, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Chichester, 2010.
4. Astfel, potrivit lui Andrei Pleşu, care nu face decât să colporteze un loc comun (caracteristic nu doar scenei româneşti de după 1989, ci şi ariei globale neoconservatoare), „ideologiile sunt construcţii rapide de idei, izvorâte dintr-un interes privat sau de grup şi având drept scop modificarea mentalităţii publice, a instituţiilor şi a vieţii sociale" (Andrei Pleşu, *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 117). Ironia face ca acest din urmă sens să decurgă chiar din sensul analitic pe care Karl Marx şi Friedrich Engels l-au dezvoltat când au teoretizat conceptul de ideologie în scrierile lor de tinereţe, începând cu *Ideologia germană*.

Mulţumiri

Cartea de faţă a primit impulsul decisiv în cadrul unui proiect de cercetare postdoctorală cristalizat în volumul *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* (2017). Coordonatorul formal a fost Eugen Simion, căruia îi mulţumesc din nou.

Am avut posibilitatea să aprofundez o serie din temele atinse în această carte lucrând în cadrul celor două ediţii de până acum ale Institutului de Teorie Critică de la Păltiniş, proiect colaborativ al Universităţii din Carolina de Nord şi al Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, datorat lui Christian Moraru şi Andrei Terian. Un prim volum, *Romanian Literature as World Literature*, coordonat de Moraru, Terian şi Mircea Martin, a apărut în 2018 la Bloomsbury. Un altul este în curs de publicare. În plus, eseul scris de Christian Moraru pe marginea cărţii mele *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* („Către o nouă tectonică literară. Istorie literară şi analiză ideologică după 1989", în *Observator cultural*, nr. 886, 2017) a fost unul dintre motivele pentru care am ajuns, plecând de la acel proiect, la cartea de faţă.

Recenziile pe care le-am scris din 2016 pentru platforma *Scena9* m-au ajutat să rămân conectat la literatura română de azi. Le mulţumesc editoarelor Luiza Vasiliu, Andra Matzal, Ioana Pelehatăi şi întregii echipe.

De asemenea, cronicile literare publicate de-a lungul timpului în *Adevărul literar şi artistic*, *Cuvântul*, *Prezent*, *Gândul* sau *Cultura* au reprezentat în câteva rânduri materia primă pentru câte un detaliu.

Deşi am irosit pe Facebook cantităţi înspăimântătoare de timp, această platformă mi-a oferit totuşi în ultimul deceniu o sursă importantă de informaţii.

Prietenii din zona grupului CriticAtac au fost întotdeauna importanţi pentru mine, prin textele şi poziţiile lor publice sau nepublice; îi amintesc aici pe Costi Rogozanu, Andrei State, Veronica Lazăr, Alex Cistelecan, Florin Poenaru, Vasile Ernu.

Diverse fragmente (refăcute şi amplificate ulterior în cartea de faţă) au apărut în revistele *Alea. Estudos Neolatinos* (Brazilia), *Meridian critic*, *Transilvania*, *Vatra*, *Transylvanian Review*. De asemenea, o schiţă a secţiunii despre conspiraţii a fost prezentată la Society for Romanian Studies (SRS) International Conference: *Linking Past, Present and Future* (2015), în cadrul panelului „Fictions of the Present: Representations of (Post-)1989 Romania in Literature, Media and Film". Subcapitolul despre „Mitul modernităţii maşiniste" a apărut, în altă variantă, în volumul *Ruralism and Literature in Romania* (2019), editat de Ştefan Baghiu, Vlad Pojoga şi Maria Sass. Mai multe secvenţe micromonografice au apărut în versiuni iniţiale în *Dicţionarul literaturii române* (I-II, 2012) şi *Dicţionarul general al literaturii române* (ediţia a II-a, din care au apărut până acum şase volume începând cu 2016). De cele mai multe ori, dată fiind diferenţa de concept dintre o istorie şi un dicţionar, acestea au fost rescrise şi completate. Dar *DGLR* rămâne şantierul pe care am deprins bazele istoriei literare; îi mulţumesc înainte de toate Gabrielei Drăgoi, principalul său inginer constructor, fără a cărei dedicare stahanovistă *Dicţionarul...* n-ar fi fost dus la capăt într-o formă acceptabilă.

O primă variantă finală a acestei cărţi a fost citită şi redactată de Andrei State. Am profitat de numeroasele lui critici. De asemenea, Cosmin Borza a citit integral textul şi mi-a făcut observaţii de natură generală şi punctuală. Andrei Terian a răsfoit acelaşi *draft* într-o manieră pe cât de rapidă, pe atât de utilă. În fine, o variantă ulterioară a fost citită de Teodora Dumitru – căreia îi datoram deja sugestia de a iniţia proiectul unei istorii a literaturii contemporane –, iar pe baza adnotărilor ei (care ar merita publicate într-o broşură separată) am ajuns la varianta finală actuală.

Iată deci o listă foarte eterogenă de oameni şi instituţii. În afara acestei cărţi, punctele lor de intersectare sunt nu o dată minime. Le sunt cu atât mai recunoscător tuturor.

Nu în ultimul rând, mulţumesc întregii echipe Polirom şi îndeosebi Vasilicăi Turculeţ, care s-a ocupat cu profesionalism de redactarea acestei cărţi în multe privinţe dificile.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea întâi

Evoluţia ideologiei

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 1

Scurtă istorie a postcomunismului

„Welcome to the jungle, we got fun and games
We got everything you want."

Guns N' Roses

În 1990, Traveling Wilburys, supergrupul din care fac parte Bob Dylan, George Harrison, Jeff Lynne şi Tom Petty, contribuie cu cântecul „Nobody's Child" (*cover* după o piesă din 1949 compusă de Cy Coben şi Mel Foree) la albumul *Nobody's Child: Romanian Angel Appeal*, lansat la mijlocul anului în beneficiul copiilor orfani din România. Playlistul îi mai conţine, alături de Traveling Wilburys, pe Van Morrison, Elton John, Paul Simon & George Harrison, Bee Gees, Billy Idol, Stevie Wonder, Eric Clapton, Mike & The Mechanics, Guns N' Roses, Ringo Starr and His All-Starr Band ş.a. Refrenul sună astfel: „I'm nobody's child, I'm nobody's child/ Just like a flower I'm growing wild/ No mommy's kisses and no daddy's smile/ Nobody wants me, I'm nobody's child" („Sunt copilul nimănui, sunt copilul nimănui/ Cresc în sălbăticie ca o floare/ Fără sărutările mamei şi fără zâmbetul tatălui/ Nimeni nu mă vrea, sunt copilul nimănui").

În decembrie 1989, comunismul din România se prăbuşise sub privirile întregii planete, conectată prin reţelele globale de televiziune la ultimele clipe ale regimului Nicolae Ceauşescu[1]. *Revoluţia română în direct* – aşa avea să sune titlul unui volum editat în 1990. Toată lumea văzuse – în direct sau în reluări – cum Mircea Dinescu strigă sugrumat-patetic „Fraţilor, am învins!" şi cum Ceauşescu fuge cu elicopterul de revoluţionarii adunaţi în jurul clădirii Comitetului Central. Însă nu peste multă vreme entuziasmul ce întâmpinase în faţa micilor ecrane revoluţia română avea să se transforme în scandal. Un prim motiv: ficţiunea evenimentului, disproporţia dintre numărul uriaş de morţi vehiculat iniţial (zeci de mii de victime) şi cifrele reale (în jur de 1 290[2]). Filozoful francez Jean Baudrillard vedea în această prestidigitaţie numerologică, în această manipulare

1. Vezi Konrad Petrovszky, Ovidiu Ţichindeleanu (coord.), *Revoluţia Română televizată. Contribuţii la istoria culturală a mediilor*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
2. Andrei Ursu, Roland O. Thomasson, în colaborare cu Mădălin Hodor, *Trăgători şi mistificatori. Contrarevoluţia Securităţii în decembrie 1989*, prefaţă de Dennis Deletant, Editura Polirom, Iaşi, 2019, p. 343.

mediatică nimic mai puțin decât „o parodie a istoriei”[1]. Istoria postcomunistă – căderea din Totalitatea comunistă în istorie, pentru a-l invoca în glumă pe Mircea Eliade – începe așadar cu o mascaradă, după cum postcomunismul începe cu gaura din steagul României socialiste, din care a fost decupată stema. Gaura din steag devine semnificantă dincolo de granițele României. Ea trimite, potrivit lui Slavoj Žižek, la „procesul «deschis» de formare a unei noi ordini, «neliniștea devenirii» [...] care dispare, devine invizibilă în clipa în care se stabilește o nouă ordine prin apariția unui nou Stăpân-Semnificant”[2].

Deschidere, deci. Dar deschidere către ce? Și ruptură față de ce? A fost comunismul o formă autentică – adică ilegitimă, nefuncțională și criminală – de socialism utopic încorporat? A fost un „socialism muncitoresc degenerat” sub greutatea aparatului birocratic? Sau a fost doar o formă mascată de capitalism de stat?[3] Sunt întrebări pe care deocamdată nimeni nu le pune într-un cadru sistematic. Răspunsurile, totuși, nu lipsesc. Comunismul este identificat ostensiv, înainte de toate, prin ultimul, lungul și întunecatul său deceniu, prin stadiul senil, marcat de austeritate și arbitrarietate, al dictaturii lui Nicolae Ceaușescu. Măsurile luate în primă instanță de puterea politică revoluționară – Frontul Salvării Naționale (FSN), formă în intenție provizorie în care intră de-a valma foști nomenclaturiști, disidenți, intelectuali – caută să compenseze lipsurile din acest ultim deceniu. Sunt importate rapid săpunuri turcești, banane, arahide, ciocolată, blugi și alte obiecte de consum care în anii ’80 nu se găsiseră decât sporadic în magazinele goale – piața neagră, care introducea în țară mărfuri din Bulgaria, Iugoslavia, Turcia etc., devenise principalul furnizor.

Euforia consumului, reintrat în cultura generală, se va risipi repede în fața inflației dezlegate de primul guvern, condus de Petre Roman, sub numele „liberalizare a prețurilor”. România, împreună cu toate celelalte țări ex-comuniste

---

1. „În cazul Revoluției Române, trucarea morților din Timișoara a fost cea care a suscitat un soi de indignare morală și a ridicat problema scandalului «dezinformării» sau, mai curând, al informației însăși ca scandal. Nu morții sunt cei care provoacă scandal, ci figurația forțată a cadavrelor în obiectivul televizual, precum, altădată, cea a sufletelor moarte în registrele stării civile. Într-un fel, e luarea lor ca zălog și, în același timp, a noastră, ca telespectatori înșelați. Șantajarea cu violența și cu moartea, mai ales pentru o cauză nobilă și revoluționară, a fost resimțită drept ceva mai rău decât violența însăși, ca o parodie a istoriei” (Jean Baudrillard, „Gropile comune din Timișoara”, traducere de Veronica Lazăr, în *Revoluția Română televizată*, p. 145).
2. Slavoj Žižek, *Zăbovind în negativ. Kant, Hegel și critica ideologiei*, traducere de Irina-Marta Costea, Editura All, București, 2001, p. 268.
3. Interpretarea anticomunistă standard a privit comunismul real ca pe o întrupare firească (adică aberantă) a ideologiei utopice elaborate pe linia Marx-Lenin-Stalin. Teza comunismului ca socialism degenerat îi aparține lui Lev Troțki, care a codificat astfel îndepărtarea comunismului stalinist de idealurile revoluției din 1917. Teza comunismului capitalist a fost elaborată tot pe filieră marxistă – vezi G. M. Tamás, „Un capitalism pur și simplu”, traducere de Alexandru Polgár, în Adrian T. Sîrbu, Alexandru Polgár (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009. În *De la stânga la stânga. Lecturi critice în câmpul progresist* (Editura Tact, Cluj-Napoca, 2019), Alex Cistelecan discută critic interpretările marxiste ale comunismului. Respingând teza lui Tamás, influentă în zona stângii din România, Cistelecan însuși optează pentru interpretarea troțkistă a comunismului ca „socialism muncitoresc degenerat” (pp. 115-154, în special 149-154).

(cărora li se adaugă în 1991, după dezmembrarea URSS, Rusia, țările baltice ș.a.m.d.), reprezintă un experiment, un laborator în care se testează saltul de la un sistem economic-politic centralizat și represiv, dar cu o largă incluziune socială, la un sistem al pieței libere. Liberalismul, forma politică îmbrăcată de capitalismul occidental („centrul" capitalismului global), este de fapt, încă din anii '70, un neoliberalism care acționează antisocial prin dereglementarea pieței, prin anularea *welfare state* și prin reprimarea sindicatelor. În România, modelul neoliberal este implementat încă de la prima guvernare, cea a lui Petre Roman (1990-1991), fiind continuat de guvernul Theodor Stolojan (1991-1992). Guvernul Nicolae Văcăroiu (1992-1996), sprijinit de o alianță parlamentară de tip tutti-frutti în care intră și Partidul Unității Naționii Române, condus de Gheorghe Funar (care capitalizează șovinismul antimaghiar), și Partidul neofascist România Mare, condus de Corneliu Vadim Tudor, și Partidul Socialist al Muncii condus de fostul prim-ministru comunist Ilie Verdeț, încearcă totuși să temporizeze aterizarea economiei ex-socialiste într-un scenariu neoliberal, adoptând în acest sens o filozofie neodezvoltaționistă etatistă, o cale de mijloc între saltul brusc și schimbarea prea lentă[1].

Dar în 1996 temporizarea neodezvoltaționistă impusă de guvernul Văcăroiu ia sfârșit după ce Convenția Democrată preia puterea pentru următorii patru ani, împreună cu noul președinte Emil Constantinescu. Neoliberalismul dur este reintrodus sub guvernele conduse pe rând de prim-miniștrii Victor Ciorbea, Radu Vasile și Mugur Isărescu, care cedează pe toate fronturile austerității impuse de Fondul Monetar Internațional și trec la dezasamblarea a ceea ce mai rămăsese din lanțul industrial și proletariat. Convenția Democrată este compusă în principal din Partidul Național Liberal (PNL) având legături mai mult de omonimie cu liberalismul occidental clasic[2] și din Partidul Național Țărănesc Creștin-Democrat (PNȚCD), care intră în alianță guvernamentală cu Partidul Democrat (PD), la acea dată afiliat Internaționalei Socialiste. Agenda Convenției, dominată de PNȚCD, vizează în primul rând refacerea proprietății precomuniste. În acest scop este utilizat instrumentul ideologic al anticomunismului, care îi neagă orice formă de legitimitate perioadei comuniste, privind-o ca pe o simplă aberație în istoria României, ale cărei efecte trebuie anulate cât mai repede pentru ca țara să se întoarcă pe drumul glorios pe care se afla în perioada interbelică.

1. „[N]eodezvoltaționiștii presupun că economia mondială constă în esență din state-națiune care concurează între ele prin intermediul companiilor lor. [...] [Ei] impun o cuplare extensivă, chiar dacă selectivă și graduală, la economia mondială, prin intermediul stimulării dirijate de stat a investițiilor străine directe și exportatorilor locali. Mulți dintre susținătorii ei înțeleg dezvoltarea ca pe un proces structural care necesită mobilizarea cât mai multor resurse de muncă posibile" (Cornel Ban, *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc*, traducere de Ciprian Șiulea, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014, p. 116).
2. „După 1990, PNL s-a alăturat ALDE [Alliance of Liberals and Democrats for Europe] și Internaționalei Liberale nu pentru că ar fi subscris Manifestului de la Oxford (text fondator al liberalismului postbelic pe care niciun național-liberal român nu s-a gândit să-l traducă și să-l pună în circulație) și documentelor doctrinare ce i-au urmat, ci mai ales din motive de omonimie" (Daniel Barbu, *„Das Regiment im Land.* O critică istorică a liberalismului românesc", în Sorin Adam Matei, Caius Dobrescu, Emanuel Copilaș (coord.), *Liberalismul: pro și contra. O idee ce refuză să moară, deși nu știe ce o ține în viață*, Editura Adenium, Iași, 2016, pp. 147).

În tot acest timp, în exterior se întâmplă lucruri care nu rămân fără consecințe pentru România. Războiul din Golf din 1990-1991 privează România de o importantă piață de desfacere, precum și de posibilitatea de a recupera datorii de ordinul miliardelor de dolari. În apropiere de România, fragmentarea Iugoslaviei duce la un război între țările componente care durează un deceniu (1991-2001). România își deschide în a doua parte a anilor '90 spațiul aerian avioanelor Organizației Tratatului Atlanticului de Nord (NATO) care bombardează Serbia. La rândul său, NATO va deschide ușa României în vederea unei proxime aderări.

În 2000 Ion Iliescu este reales președinte, iar Partidul Democrației Socialiste din România (PDSR) revine la putere. Guvernarea Adrian Năstase reduce inflația și instabilitatea economică și socială, reușind să implementeze o politică favorabilă marelui capital (și deci investițiilor străine) și izbutind câteva privatizări de succes (Sidex Galați). Dar această stabilitate este placată pe o corupție care merge în profunzimea sistemului, fiind obținută și cu prețul controlării sindicatelor (prin cooptarea liderilor acestora) și a presei (prin intermediul reclamelor plătite la întreprinderi de stat). Sunt demarate acum procedurile de aderare la UE și NATO, inclusiv cu prețul unor contracte oneroase (concesionarea unei autostrăzi către compania americană Bechtel).

Cu toate măsurile de austeritate adoptate de guvernele postcomuniste, sfârșitul tranziției către un capitalism „ca afară" întârzie suspect de mult. Cei 20 de ani de tranziție anunțați de Silviu Brucan la începutul anilor '90 – considerați la acea vreme un pronostic pesimist – încep să pară un pronostic optimist[1]. Abia în 2007, odată cu admiterea *de facto* în UE sub mandatul președintelui Traian Băsescu (ales în 2004), tranziția pare să ia sfârșit.

Dar în 2008 izbucnește criza globală. România, după o perioadă de creștere mai mult sau mai puțin artificială (întreținută, între altele, de încurajarea creditării masive a populației), se întoarce în limbul tranziției. În acest context, Traian Băsescu apare în poză ca un jucător conștient la nivel teoretic de disfuncționalitățile globale ale capitalismului care au provocat criza din 2008, dar care profită oportunist de ele pentru a acutiza implementarea politicilor neoliberale[2]. Având o economie de francize, dependentă de companiile transnaționale care acostează în România în căutarea unei mâini de lucru ieftine în raport cu piața occidentală, evoluția țării depinde decisiv de fluxurile externe de capital. Mâna de lucru ieftină nu așteaptă, de altfel, să vină capitalismul în România, ci pleacă după el. După emigrația din anii '90, valuri semnificative vor pleca spre Occident din 2002 (anul în care sunt eliminate vizele necesare până atunci cetățenilor români care voiau să ajungă în Uniunea Europeană) și 2007 (anul aderării la UE). Demografia e în declin și dincolo de aportul celor care pleacă[3].

---

1. „Așa că beau, beau și-mi bag picioarele/ În tot ce ține de tranziție", sună refrenul unui cântec popular la începutul anilor 2000 al formației Bosquito.
2. Florin Poenaru, *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2017, p. 76.
3. „Conform Institutului Național de Statistică (INS), populația stabilă a României ajunsese în 2011 la 20 121 641 de locuitori, adică cu peste 3 milioane de locuitori mai puțin față de cifra înregistrată la 1 iulie 1989, populația fiind atunci de 23 151 564 de locuitori. Procentual, înseamnă o scădere de peste 13% a populației țării în 22 de ani de capitalism și democrație. Prin urmare, populația scade cu mai mult de o jumătate de procent în fiecare

Dar ţara iese treptat din recesiunea produsă de criza economică. Partidul Social Democrat (PSD) pierde din nou alegerile pentru preşedinţie în 2014 şi 2019 în favoarea lui Klaus Iohannis, dar câştigă alegerile parlamentare şi guvernează între 2012 şi 2019, cu o întrerupere în 2015-2017, când funcţionează guvernul de tehnocraţi Cioloş, impus de preşedintele Iohannis. Legitimarea politică prin mişcări de stradă ia treptat locul legitimităţii electorale. Protestele – firave totuşi ca prezenţă, nu şi ca violenţă şi intensitate – din ianuarie 2012 marcaseră deja întoarcerea zbuciumaţilor ani '90[1]. În 2013, protestele contra exploatării de la Roşia Montană adună zeci de mii de participanţi. După ce PSD câştigă clar alegerile în 2016, protestul civic devine principala formă de blocare a legitimităţii politice conferite electoral. Deşi lipsit de fundamentul democratic adus prin câştigarea unor voturi, guvernul Cioloş avusese parte de o largă susţinere intelectuală, el însuşi fiind compus din mai mulţi membri ai aşa-numitei societăţi civile. Opoziţia societăţii civile rămâne activă şi după 2016: dreptul PSD de a exercita puterea este contestat aprig la nivelul elitelor intelectuale, care, profitând şi de manevrele interesate ale PSD în materie de politici juridice, susţin că partidul (comparat cu Partidul Comunist şi chiar cu Partidul Naţional-Socialist german) nu are dreptul moral de a impune politicile statului român. Seria de ample mişcări populare care au urmat în 2017 şi 2018 au avut ca model ideal întoarcerea unui guvern tehnocrat de tip Cioloş – aspiraţii monetizate cu precădere de nou-înfiinţatul partid Uniunea Salvaţi România (USR), care reuşeşte să intre în Parlament în 2016 cu un mesaj tehnocratic centrat pe anticorupţie, anti-PSD şi pe reprezentarea clasei de mijloc urbane; ulterior, USR formează o alianţă cu PLUS, partidul de buzunar al lui Cioloş. Însă alegerile parlamentare din decembrie 2020, în loc să legitimeze ascensiunea USR-PLUS (care obţine rezultate mai curând mediocre), readuc în Parlament prima formaţiune manifest extremistă de după Partidul România Mare (care începând cu 2008 nu mai reuşise să atingă pragul electoral de 5%[2]), şi anume Partidul Alianţa pentru Unirea Românilor (AUR), al cărei mesaj antisistem, cu o evidentă coloratură neolegionară, reuşeşte să adune (inclusiv prin voturile românilor migranţi) un procent de aproape 9%. Pe de altă parte, deşi în plin proces de pierdere a bazinului electoral, PSD reuşeşte

---

an, o cifră, trebuie să recunoaştem, de-a dreptul neverosimilă. Recensământul ne mai spune că în oraşe îşi au domiciliul 10 858 790 de persoane (53,97%), iar în comune 9 262 851 (46,03%). În privinţa urbanizării, cifrele de acum şi cele din 1989 sunt similare (53,2% a fost procentul urbanizării la 1 iulie 1989), de unde rezultă că depopularea României s-a produs fără discriminare, şi în mediul rural, şi în urban, ba chiar cu un uşor spor în favoarea oraşelor" (Aurelian Giugăl, „Creştere şi descreştere demografică sau de la comunism la postcomunism şi invers", în Emanuel Copilaş (coord.), *Marele jaf postcomunist. Spectacolul mărfii şi revanşa capitalismului*, Editura Adenium, Iaşi, 2017, p. 135).

1. Au început prin a fi puternic contestate de establishmentul lui Băsescu. Teodor Baconschi, ministru de Externe şi prim-vicepreşedinte PDL, a vorbit de „mahalaua violentă şi ineptă" (şi a fost forţat să demisioneze după aceea). Vladimir Tismăneanu a vorbit de „un instinct distructiv, agresiv, bestial" şi de „pegră". Mişcarea a continuat să fie controversată, pentru că ultimul guvern controlat de Traian Băsescu avea să cadă în curând, fiind urmat de o coaliţie PSD-PNL care a reuşit relativ repede să trezească spiritul civic mai mult decât o făcuseră tăierile salariale din 2010.
2. Mă refer la alegerile pentru Parlamentul României. La cele pentru Parlamentul European din 2009 Partidul România Mare avea să obţină pentru ultima dată câteva mandate.

să extragă în continuare voturi nu doar prin promisiuni populiste, ci și prin nepăsarea celorlalte partide față de chestiuni sociale. Lipsit de elite intelectuale relevante după guvernarea Năstase, și chiar de o ideologie structura(n)tă, PSD lasă impresia unui partid oportunist-populist, care însă, spre deosebire de Partidul Național Liberal (format în 2014 prin fuzionarea Partidului Național Liberal cu Partidul Democrat Liberal, fostul PD), a aruncat câteva firmituri și către pătura săracă, evitând în același timp să îmbrățișeze discursul darwinist al dreptei libertariene (dar mizând puternic pe un naționalism demagogic cu nuanțe suveraniste și pe o rețea încă puternică de filiale în teritoriu). Pandemia din 2020 aruncă România într-o nouă criză al cărei sfârșit rămâne deocamdată într-un viitor incert.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 2

Evoluţia ideologiilor

Dezasamblări

„The bridges were unbuilt and trouble coming."
W. H. Auden, „The Secret Agent"

Trecerea de la comunism la postcomunism marchează trecerea de la un sistem stabil la unul instabil, de la homeostază la entropie. Sistemul comunist îşi confecţionase de-a lungul a aproape patru decenii o unitate a cărei destructurare începe din primele zile ale revoluţiei din decembrie 1989. Metamorfozarea instituţiilor şi rutinelor comuniste în ceva dincolo-de-comunism, a cărui finalitate apare neclară în primele zile ale postcomunismului, fără a se limpezi nici de-a lungul tranziţiei (deşi o tranziţie este întotdeauna înspre ceva, acel ceva a rămas nefocalizat), produce înainte de toate fragmentarea Totalităţii comuniste. În lipsa factorului coagulant, incluziv şi paranoic al politicului comunist, totalitatea se transformă în bucăţi. Puterea politică este fragmentată, disputată între mai multe facţiuni, structura socială se desface în mai multe subclase, aruncate din ce în ce mai la margine, serviciile publice (începând cu cele medicale) devin din ce în ce mai inaccesibile, regiunile se îndepărtează odată cu disoluţia sistemului de transporturi publice. La nivel birocratic această fragmentare este teoretizată ca descentralizare, dar în fond este doar o externalizare continuă a obligaţiilor statului faţă de cetăţeni. Reconstituirea ei ca totalitate rămâne un proiect de durată[1].

Ritualul comunist al largii participări populare la democraţie (printr-un proces de votare falsificat din capul locului, dar şi prin consultarea populară, la rândul ei simulată, desfăşurată în cadrul celulelor de partid sau prin adeziunile „spontane" exprimate în spaţiul marilor mişcări de mase – mitinguri etc.) lasă loc în postcomunism ritualului despărţirii de comunism: fie că se demolează foste Cooperative Agricole de Producţie (CAP), împărţindu-se cărămizile, grinzile şi molozul între ţărani, fie că se privatizează o editură, făcându-se astfel un pas

1. „A venit timpul să problematizăm postcomunismul ca totalitate, dincolo de particularităţile sale evenimenţiale la care am fost de atâtea ori martori sau protagonişti" (Emanuel Copilaş, „Postcomunismul ca ideologie", în *idem* [coord.], *Marele jaf postcomunist*, p. 10).

înainte către economia de piaţă (idealul, încă fantasmatic, al depărtării de comunism), toate acestea sunt practici ideologice. Ele nu sunt precedate de o teorie articulată, în măsura în care fostul ţăran CAP-ist nu îşi reclamă lotul după ce a respins comunismul ca proiect, ci înainte de a înţelege global sau de a-şi pune problema diferenţelor dintre cele două sisteme; el *subînţelege* şi profită de o posibilitate survenită imediat după căderea comunismului şi formalizată superficial prin hotărârile cu caracter de lege luate de forţele politice care preiau frâiele; dar abia prin faptul că ţăranul agreează această soluţie (o agreează prin acţiune, nu prin dezbatere şi validare teoretică), el îi oferă teoriei politice a împărţirii pământului adevărata legitimare şi prin aceasta o introduce în realitate, o consfinţeşte ca atare. El începe, în termenii lui Marx, cu acţiunea, cu „producţia"[1].

Felul în care s-a obţinut şi s-a transmis puterea după 1989 este strâns legat de structura comunismului. Economia comunistă fusese construită prin coordonarea a patru segmente coordonate şi controlate, în anumite limite, de către politic[2]: *producţia* (cu centrul în industrie şi în tehnocraţia inginerilor), *piaţa* (internă şi externă; amândouă erau în sarcina unor aparate administrative centralizate, care căutau să eficientizeze desfacerea producţiei[3]), *fluxurile financiare* (gestionate prin instituţia băncilor de o „elită mai degrabă secundară, căci deciziile lor în temeiul şi în slujba raţionalităţii financiare puteau fi oricând contracarate prin decizie politică"[4]) şi *cercetarea* (funcţionând separat de unităţile de producţie, dar complementar acestora). Elitele din aceste patru domenii de activitate, eliberate de supracontrolul politic prin revoluţia din decembrie 1989[5], aveau să-şi dispute puterea în postcomunism. Natura raportului de forţe va evolua cu vremea. Tehnocraţia industrială, după ce reuşeşte să exercite o mare influenţă în prima parte a anilor '90 (reflectată, de pildă, în temporizarea modelului neoliberal printr-un model neodezvoltaţionist alternativ în timpul guvernării Văcăroiu), pierde decisiv teren prin destructurarea industriei, sindicatelor şi, pe scurt, prin pierderea bazei demografice proletare[6]. O comparaţie între 1992 şi 2016 arată o

1. „Oamenii nu încep nicidecum prin «a intra în acest raport teoretic cu *obiectele din lumea exterioară*». Ca oricare animal, ei încep prin *a mânca*, *a bea* etc., deci nu prin «a intra» într-un raport, ci prin a *acţiona efectiv*, prin a lua în stăpânire prin acţiunile lor anumite obiecte din lumea exterioară şi a-şi satisface astfel trebuinţele. (Ei încep, aşadar, cu producţia)" (Karl Marx, „[Însemnări pe marginea *Manualului de economie politică* al lui Adolph Wagner (ediţia a 2-a) volumul I (1879)]", în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. XIX, Editura Politică, Bucureşti, 1964, p. 391).
2. Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 215. Pentru taxonomia de mai jos, pp. 215-249.
3. Particularitatea aparatului însărcinat cu piaţa externă stătea în controlarea lui suplimentară prin Securitate.
4. Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 245. „Sistemul financiar era utilizat ca un mijloc extrem de eficient de a limita autonomia conducătorilor industriali şi de a le controla activitatea" (p. 247).
5. „La această confruntare, fosta elită politică comunistă a participat puţin şi doar accidental" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 250).
6. „În mai puţin de un deceniu (1991-1999), economia românească a pierdut cca 4 milioane de locuri de muncă salariate, majoritatea în industria extractivă, energetică şi prelucrătoare, şi în industria construcţiilor, pe care le-a înlocuit în proporţie de mai puţin de 10% cu locuri de muncă salariate prost plătite în servicii şi comerţ şi cu cca 1 milion de locuri de muncă în formula aşa-zişilor «lucrători familiali neretribuiţi» (un concept statistic destinat să permită

schimbare dramatică a structurii profesiilor, schimbare în care se reflectă tranziția României de la o țară industrializată la una a mâinii de muncă ieftine și nespecializate (formată din vânzători comerciali, șoferi, paznici)[1]. Prin comparație, restrânsa elită financiară din comunism s-a reprodus fără probleme, aceiași oameni rămânând în poziții de vârf[2]. Elita administrativă din comerțul exterior, conectată la Securitate, avea să joace de asemenea un rol important – dacă nu în calitate de corp profesional reprodus ca atare (căci posibilitatea României de a se conecta la piața externă este redimensionată și ea de-a lungul tranziției), atunci la nivel individual.

Structura socială trece și ea printr-un proces distructiv de recompunere. În comunism era alcătuită din trei segmente principale: proletariatul industrial, țăranii organizați în jurul CAP-urilor și, în fine, o clasă de mijloc eterogenă[3]. De-a lungul transformărilor de după 1989[4], proletariatul și țărănimea sunt

---

înregistrarea ca populație ocupată a acelei părți a populației care muncește cu propriul capital într-o economie de subzistență)" (Vladimir Pasti, „Realitatea și imaginarul *marelui jaf postcomunist*. O abordare sociologică", în Emanuel Copilaș (coord.), *Marele jaf postcomunist*, p. 54).

1. „Cele mai numeroase ocupații din România sunt cele care presupun muncă slab calificată, [...] cei mai mulți salariați din țara noastră se regăsesc într-una din următoarele categorii: șofer autocamion/mașină de mare tonaj (152 mii de salariați, respectiv 2,9% din numărul contractelor din economie); lucrător comercial (143 de mii de persoane, adică 2,8% din total); vânzător (142 mii, respectiv 2,7%); șofer de camionete și autoturisme (105 mii, reprezentând 2% din forța de muncă); muncitor fără calificare specială la asamblarea, montarea pieselor (96 mii, adică 1,9%); agent de pază (95 mii, respectiv 1,8% din total); muncitor fără calificare specială în industria confecțiilor (95 mii, respectiv 1,8% din total) etc. Se impune subliniat că, spre deosebire de situația curentă, în anul 1992, între principalele ocupații din România se numărau meserii specifice unei economii industrializate, după cum urmează: mecanici, montatori și reparatori de mașini și utilaje (787 mii de persoane, reprezentând 9,8% din numărul total de salariați); lucrători în industria textilă și a confecțiilor (381 mii de angajați, respectiv 4,7% din totalul salariaților); forjori, strungari (335 mii de persoane, adică 4,2% din total); conducători de mașini agricole, utilaje terasiere și alte mașini de ridicat și transportat (286 mii de persoane, respectiv 3,6% din numărul de salariați); turnători, sudori, tinichigii și alți lucrători în construcții metalice (267 mii de persoane, adică 3% din total); asamblori-montatori (235 mii de angajați, respectiv 2,9%) etc." (Florin Georgescu, *Capitalul în România postcomunistă*, vol. III, Editura Academiei Române, București, 2018, pp. 950-951).
2. „În momentul în care economia socialistă a început să fie reformată pentru a deveni o economie capitalistă, banii, una dintre cele mai importante resurse disponibile, se aflau concentrați în doar câteva bănci foarte mari, sub controlul unei elite financiare foarte restrânse. Ca urmare, această elită va juca un rol foarte important în tranziția care începea" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 247).
3. Aceasta era „alcătuită din funcționari administrativi și ai instituțiilor economice și sociale, intelectuali angajați de stat și o pătură subțire de mici întreprinzători și *self-employed* ce se dezvoltase în «interstițiile» economiei socialiste planificate" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 24-25).
4. „Au apărut noi mari grupuri sociale, precum țăranii proprietari de pământ, în vreme ce țăranii cooperatori ai societății comuniste au dispărut total. Alte grupuri sociale mari – fie prin număr, fie prin importanța lor socială – care au apărut începând cu 1990 au fost «întreprinzătorii» și proprietarii de capital, managementul privat, șomerii, țăranii fără pământ, salariații sectorului privat, «servitorii» sau salariații angajați în slujba persoanelor individuale și acea categorie de «condotieri» ai noii societăți românești care sunt cel mai adesea înregistrați fie ca «întreprinzători», fie ca *self-employed*, fie ca «manageri» sau

principalii *losers*. Din eroi ai construirii socialismului, muncitorii se transformă rapid în paria, fiind excluşi, în numele unei industrii considerate ineficiente şi învechite, din proiectele de construcţie a capitalismului românesc elaborate de elitele politice şi de tehnocraţia financiară, care preia controlul treptat în raport cu tehnocraţia industrială[1]. Mişcarea de opoziţie din Piaţa Universităţii din mai-iunie 1990, care antrenează împotriva „neocomunismului" lui Ion Iliescu un număr semnificativ din elitele intelectuale, este reprimată cu brutalitate de minerii din Valea Jiului, chemaţi de preşedintele Iliescu – proaspăt ales cu o majoritate covârşitoare de voturi – pentru a „apăra" democraţia. Această încleştare violentă este exemplară pentru conflictul structural dintre elite şi proletariat[2]. De acum înainte, de-a lungul anilor '90 muncitorii vor fi văzuţi ca braţul înarmat al reacţiunii[3].

De asemenea, structura consumului trece printr-o metamorfoză spectaculoasă. Privaţiunile din anii '80 fuseseră sintetizate într-o poezie de Adrian Păunescu scrisă în 1988 şi publicată abia în 1990:

nu se găsesc chibrituri,
nu se găseşte pâine,
nu se găsesc ziare,
nu se găsesc cuie,
nu se găsesc sicrie, [...]
nu se găseşte absolut nimic, [...]
Aşa cum se învăţau numele străine,
aşa se pronunţă azi nume de produse
alimentare şi nealimentare,
care constituiau cultura generală
a generaţiilor trecute[4].

Cultura generală a populaţiei în materie de bunuri de consum este din fericire rapid ameliorată. Sinteza schimbărilor produse în doar câţiva ani, văzute prin ochii unui occidental, va fi consemnată într-un articol care relatează vizita din 1993 în România a scriitorului de science-fiction Norman Spinrad:

Prima dată, Norman a vrut o „tzuika" românească. „N-avem" – a venit sec răspunsul. În schimb, i s-au oferit „russian vodka" şi „whisky". Norman a ridicat din umeri zâmbind. Altădată a poftit o bere. Una românească. I s-au oferit cu amabilitate, la alegere, „Dreher" sau „Heineken". Zâmbetul lui Norman s-a lărgit. Aflat

---

«politicieni», dar care, fără a fi în întregime niciunii dintre aceştia, absorb şi controlează o parte importantă a resurselor de orice natură ale societăţii" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 25).

1. „În abstract şi în concret a fost aşa: dacă ai fost un simplu muncitor în socialism, şi n-ai emigrat, atunci, după revoluţie, ai mai lucrat câţiva ani în fabrica de cauciuc/teracotă/etc. sau în mină până când s-au închis" (Dana Domsodi, „No country for poor men", *CriticAtac*, 21 noiembrie 2014, www.criticatac.ro/country-poor-men/).
2. Costi Rogozanu, „P.[iaţa] U.[niversităţii] a învins", *CriticAtac*, 15 iulie 2011, www.criticatac.ro/p-u-a-invins/
3. Minerii lui Miron Cozma vor reveni în Bucureşti peste un an, în 1991, provocând căderea guvernului Roman. Reprezentanţii minerilor sunt întâmpinaţi cu aplauze la congresul PNŢ, fiind îndemnaţi să îl dea jos şi pe Ion Iliescu. Însă aceste acţiuni nu vor rămâne în memoria colectivă.
4. Adrian Păunescu, „Comerţ exterior", în *idem*, *Poezii cenzurate. 22 august 1968 – 22 decembrie 1989*, Editura Păunescu, Bucureşti, 1990, pp. 293-294.

în faţa listei de bucate, m-a întrebat: „Care-i mâncarea voastră naţională? Sarmal?". Am cerut sarmale şi am fost pricopsiţi până la urmă cu un şalău obosit „à la bonne femme" (Norman locuieşte la Paris). În schimb, când, pentru a treia oară într-o zi foarte obositoare, i s-a oferit ness, el cerând umil, dar sincer, cafea naturală, a explodat într-un geamăt răguşit: „No! No ness!". [...] Şi totuşi, ce să-i ofer eu românesc lui Norman? El a auzit de foame, întuneric şi frig. Îi spun că nu ăsta era lucrul cel mai înnebunitor, ci mutra lui Ceauşescu, etern lipită de ecranul televizorului şi de toate gardurile. „Nu-i nimic", a zis Norman, „acum aţi făcut Revoluţia şi în locul lui Ceauşescu aveţi Coca-Cola la TV şi pe toate gardurile"[1].

Forma comercială a caracterului eterogen (şi chiar erogen)[2] pe care-l îmbracă marfa importată şi expusă în primii ani de după 1989 este taraba care sintetizează sincronic (prin obiectele înghesuite în acelaşi spaţiu) decalajul diacronic (acumulat de-a lungul mai multor ani) faţă de piaţa de consum cultural occidentală:

> Pe dreptunghiul de tablă ruginită, printre insigne cu Metallica şi Iron Maiden, postere cu Brigitte Nielsen şi Sabrina, se strecoară un Cioran sau un Eliade, câteva numere din *Fufa* sau *Popo Magazin*, albume cu Astérix şi Dick Tracy, cărţile lui Isaac Asimov şi Fritz Leiber în original, *Almanahul Culinar*, romanele poliţiste ale Agathei Christie şi benzile desenate SF ale craioveanului Viorel Pîrligras. Totul risipit într-un vârtej de culori şi litere proaspete de tipar, pe fondul sunetelor *heavy-metal* ce ies din boxele de plastic de pe tejghea[3].

În anii 2000 taraba va fi înlocuită prin platformele ilegale de piratare digitală, a căror accesare va creşte direct proporţional cu ieftinirea hardware-ului şi a conexiunii de internet (foarte scumpe în raport cu puterea medie de cumpărare înainte de 2000). Astfel, de la anii '90 marcaţi de consumarea unei tehnologii *low-fi* (casete şi CD-uri piratate) se va trece, *via torrents*, într-un paradis al accesului gratis (deşi ilegal) la softuri (licenţe Microsoft) şi conţinuturi (cărţi, muzică, filme) occidentale[4]. O comparaţie rapidă între anii '90 şi 2000:

---

1. Cristian Tudor Popescu, „No ness", în *idem*, *Copiii fiarei*, ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 1998, pp. 195-196.
2. „Imediat după 1989, anticariatele au început să abunde în reviste de benzi desenate, iar librăriile în cărţi erotice sau poliţiste aflate, până ieri, pe «lista neagră» (cum ar fi *SAS*-urile). Cinematografele şi posturile de televiziune s-au grăbit să ruleze pelicule incitante (de la *Wild at Heart*, al lui David Lynch, până la «impudicul» *Emmanuelle*), iar galeriile de artă au prezentat expoziţii ale unor grupuri experimentaliste (de exemplu, SubREAL, la «Orizont», în martie 1991)" (Ion Manolescu, „În aşteptarea unei recunoaşteri", *România literară*, nr. 7, 1992, reprodus în *idem*, *Benzile desenate şi canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011, p. 21).
3. Ion Manolescu, „În aşteptarea unei recunoaşteri", p. 22.
4. Dar şi înainte de 1990, cu toate restricţiile şi cenzura, cultura de consum occidentală circulase în Estul comunist: „Când am terminat liceul, în 1983, filmul meu preferat din toate timpurile era *Apocalypse Now*, al lui Coppola. Îi idolatrizam pe Patty Smith, pe Talking Heads şi pe Television [...]. Imitam adesea dicţia (în traducere) a lui Holden Caulfield [...]. Pe la finalul facultăţii, în 1990, puteam interpreta pe roluri cu sora mea pasaje întregi de dialog (prost pronunţat) din *His Girl Friday*. Mă înfuriau oamenii care nu puteau recunoaşte geniul lui Brian de Palma. Puteam recita injuriile furioase ale lui Public Enemy şi aveam capul plin de Sonic Youth. Citeam cu pioşenie antologiile de proză scurtă americană traduse, dominate de Barth şi Barthelme. Nu citisem celebrul eseu al lui Barth, dar credeam că

În 1994 [...] nu se auzise de internet, lumea vorbea pe telefon fix, iar albumele muzicale se produceau pe casete audio. Pe culoarele trenurilor sau în stațiile de metrou se fuma și, când cineva protesta, cei care aprinseseră țigara se uitau mirați. Banii se devalorizau de la o zi la alta și oamenii, care nu se dezmeticiseră încă, își băgau toate economiile la Caritas. Cartierele se umpluseră de dughene de tablă în care se vindeau țigări, băuturi și alimente. Exista o singură bancă, CEC, și salariul se lua în mână. Spre Vest, granițele erau ermetic închise, iar lumea, egală în sărăcie, trăia demontând și vânzând la bucată relicvele Vechiului Regim, fabrici și uzine; economia era paralizată de blocaje, greve, țepe și din haosul ăla se ridicau primii milionari. [...] în 2009, toți copiii aveau telefoane mobile și ID de messenger, iar muzica se asculta pe calculatoare sau mp3-playere. România era integrată într-un organism suprastatal, UE, iar treaba asta îți permitea să călătorești oriunde în Europa de Vest fără pașaport. Salariile erau virate în conturi și, ca să ajungi să pipăi banii, trebuia să folosești bancomate. Dughenele dispăruseră și în locul lor apăruseră malluri și supermarketuri, unde puteai plăti cu cardul. Nu se mai fuma în stații de metrou, trenuri, iar în casele cunoscuților trebuia să ceri permisiunea ca să aprinzi o țigară. Magazinele, străzile, parcurile erau pline de camere video[1].

Nu în ultimul rând, sistemul de alianțe internaționale al României trece printr-o reconfigurare fundamentală, începând cu depărtarea de Rusia și cu aderarea la NATO și UE.

Cu toate aceste schimbări, credința populației că nu s-a produs nicio schimbare este curentă în primii ani de după revoluție. Deși primele guverne de până în 1996 participă în mod efectiv la dezasamblarea comunismului, ele vor fi socotite în același timp „neocomuniste" – cuvânt prin care este semnalată continuitatea, prin intermediul unor biografii individuale (Ion Iliescu) și instituții (Securitatea, transformată în Serviciul Român de Informații), dintre comunism și postcomunismul imediat. Există chiar eseiști occidentali care susțin că în 1989 nu s-a schimbat nimic[2]. „De atâta vreme deasupra orașului nostru/ plutește o duhoare

---

noțiunea de literatură a epuizării era foarte *cool*. Am scris un eseu despre Bret Easton Ellis și capitalismul corporatist" (Aleksandar Hemon, *Cartea vieților mele*, traducere de Anca Dumitrescu, Black Button Books, București, 2018, pp. 96-97).

1. Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari*, Editura Polirom, Iași, 2013, pp. 140-141.
2. De pildă Jean-François Revel, un neoconservator francez de care intelectualii români fac mare caz în anii '90: „Problema esențială rămâne că sistemul actual din România nu este, sub nicio formă, unul postcomunist. Conducerea țării este tot în mâna comuniștilor. A unora travestiți, firește, dar comuniști. Pentru că ei continuă să se deghizeze, i-aș numi comuniști... transsexuali. România continuă să aibă un regim totalitar, fascist. [...] Conducerii comuniste a României ar trebui să i se spună că este inutil travestiul pe care-l afișează. Că nu credem în alegerile ce au avut loc. Cu părere de rău, și celorlalți români trebuie să li se spună limpede câteva lucruri. [...] Nu vă considerăm, deloc, drept un popor ce s-a lepădat, ce s-a eliberat de comunism. Vă considerăm oportuniști. Și atâta vreme cât nu v-ați schimbat, nu contați pe ajutorul nostru, al occidentalilor" („Ne îndreptăm, probabil, spre o nouă formă a dreptului internațional", interviu din noiembrie 1991 cu Jean-François Revel realizat de Dorin Tudoran, *Meridian*, nr. 4, noiembrie-decembrie 1991, reprodus în Dorin Tudoran, *Kakistocrația*, Editura Arc, Chișinău, 1998, p. 178). Spre deosebire de publiciștii exaltați de Revel, ambasadorul Statelor Unite ale Americii vedea diferit lucrurile. În memoriile sale, acesta evocă o întâlnire din acea perioadă cu Corneliu Coposu: „Coposu voia ca guvernul american să-l condamne pe președintele Iliescu ca fiind un uzurpator ilegitim al

pestilenţială// greu se descompune duhul tiranului"[1], scrie Petre Stoica în volumul din 1991 *Piaţa Tien An Men II*. Grupul de umor Vacanţa Mare interpretează cu succes un cântec, reciclat din recuzita propagandistică comunistă, în care versul „Partidul – Ceauşescu" este înlocuit prin „Partidul – Mmm... escu" – fel de a sugera că regimul Ceauşescu s-a reprodus în regimul Iliescu, iar Partidul a rămas în toate. Formaţia Timpuri Noi sintetizează în 1992, prin cântecul „Victoria" (de pe albumul *Timpuri noi unplugged*), percepţia depresivă a populaţiei – în speţă a elitelor – că nimic nu s-a schimbat:

Azi serbăm iar victoria,
Şi îndoiala se ascunde în gând,
Azi serbăm iar victoria
Moralul e un struţ cu capul în pământ.
[refrenul:]
Te întreb dacă vezi vreo schimbare...
Te întreb dacă vezi vreo schimbare...
Te întreb dacă vezi vreo schimbare...
La oamenii din jur[2].

„Dar pe toţi îi cheamă Escu/ şi se trag din Ceauşescu" va scrie mult mai târziu, în 2012, un poet care cunoscuse din poziţii de conducere comunismul şi făcuse parte şi dintr-un guvern postcomunist[3]. Nu întâmplător, „Manifestul fracturist" din 1998 al lui Dumitru Crudu şi Marius Ianuş invită la distrugeri – la adevăratele distrugeri care să şteargă distrugerile simulate de după 1989: „Mai bine să distrugem noi lumea. [...] nu trebuie să vă speriaţi. Fracturismul nu va omorî pe nimeni dacă nu e necesar"[4].

Şi totuşi, chiar dacă schimbarea aparentă nu este pe cât de spectaculoasă şi-ar dori-o oamenii, comunismul a rămas în urmă. Faptul că o serie de foşti comunişti deţin în continuare puterea nu arată decât că nu exista o alternativă reală la nivel

---

puterii, hotărât să restaureze comunismul. Acest lucru era de asemenea neadevărat. În 1992, preşedintele Iliescu a fost reales în cadrul unor alegeri libere şi corecte. Acesta ştia că se terminase cu comunismul şi că România trebuia să i se alăture Vestului" (Alfred H. Moses, *Jurnal de Bucureşti. Drumul României de la întuneric la lumină. Memoriile unui ambasador american*, traducere de Andrei Dósa, Editura Art, Bucureşti, 2019, p. 96). De asemenea: „Negreşit, politicile proreformă ale preşedintelui Iliescu nu au fost lipsite de contradicţii. Acesta a candidat la funcţia de preşedinte în 1992, promiţându-le alegătorilor să construiască o «economie socială de piaţă», un termen neclar, care combina conceptele de proprietate privată şi liberă iniţiativă cu reglementări de stat pentru a preveni o inechitate extremă. În 1989, când a preluat pentru prima dată puterea, Iliescu nu avea altă alternativă practică decât aceea de a păstra vechea birocraţie politică şi economică. Nu existau persoane calificate care să le ia locul. În 1996, şapte ani mai târziu, aceeaşi oameni deţineau majoritatea funcţiilor în birocraţia românească, mulţi dintre ei păstrându-şi posturile în timpul mandatului de patru ani al lui Constantinescu" (p. 445).

1. Petre Stoica, *Carnaval prenocturn*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2004, p. 428.
2. Poate fi citat aici şi cântecul „Hora" al formaţiei Phoenix, dar lista este mult mai lungă.
3. Nicolae Dan Fruntelată, *Poeme de scris pe ziduri*, Editura Semne, Bucureşti, 2012.
4. Dumitru Crudu, Marius Ianuş, „Manifestul fracturist" [1998], în Marius Ianuş, *Dansează Ianuş*, prefaţă de Daniel Cristea-Enache, Editura Vinea, Bucureşti, 2006, pp. 321-322.

de competenţe în leadership[1]. Experienţa bătrânilor ţărănişti şi liberali care intraseră tineri în închisorile comuniste şi reuşiseră să le supravieţuiască se reduce în plan ideal la sloganuri morale privind „purificarea" societăţii, „asanarea" ei de rămăşiţele comunismului, iar în plan real la dorinţa de a reface structura (politică şi de proprietate) de dinainte de 1948[2]. Altminteri, ce ar fi putut şti ei despre economia prezentului, totuşi cu totul alta decât cea din interbelic? Şi chiar despre democraţie, ce-ar fi putut cunoaşte nişte politicieni formaţi în sistemul partidelor istorice, în care puterea electorală era câştigată cu bâtele, în urma dorinţei mai mult sau mai puţin arbitrare a regelui, iar statutul dinăuntrul partidelor era transmis ereditar (Partidul Naţional Liberal) sau diseminat într-o structură de clan (Partidul Naţional Ţărănesc)? Paradoxul postcomunismului face ca destructurarea comunismului să fie făcută de foştii comunişti; deşi partidele istorice nu iau puterea decât în 1996, până la această dată sistemul fusese deja transformat, iar transmiterea paşnică a puterii nu face decât să o confirme.

Transformarea comunismului în postcomunism trece aşadar prin stadiul dezasamblării. Înainte de a fi găsit noul drum, comunismul trebuie distrus, transformat în ruine. E simptomatică propunerea mai multor intelectuali ca palatul lui Ceauşescu, Casa Poporului, să fie demolat, deşi existaseră, se pare, oferte de cumpărare din partea unor investitori externi ca Rupert Murdoch; şi deşi un minim calcul pragmatic arăta că cheltuielile de demolare ar fi fost uriaşe. Desigur, comunismul este deja o ruină în anii '80. Blocarea investiţiilor în retehnologizare şi sistemul grotesc de austeritate transformaseră treptat România prosperă a anilor '60-'70 într-o ţară parţial dezafectată. Petre Roman, prim-ministrul României, se grăbeşte să descrie în primele luni ale lui 1990 industria românească ca „fiare noi cu valoare de fiare vechi": „Ceauşescu ne-a lăsat industrii noi care aveau valoare de fier vechi. Chiar şi cele care păreau că merg aveau tehnologii depăşite, chiar dacă erau noi. Rafinăriile lui Ceauşescu au fost făcute cu tehnologii primitive. Industria lui Ceauşescu nu a fost un mit, dar după ani, a ajuns să fie un mit"[3]. Dar investiţiile din postcomunism sunt în consum, nu în retehnologizare.

---

1. După cum arăta un cercetător american, altfel perfect anticomunist, revoluţia română „nu a fost furată, pentru că nu a fost nimic de furat. Chestiunea este că în această ţară nu a existat o elită coezivă capabilă să guverneze, în decembrie 1989 sau în ianuarie 1990. Nu a existat niciun fel de elită, nici o elită religioasă, nici o elită militară, nu a existat nici o contraelită politică la Iliescu. Prin urmare, în lipsă de altceva mai bun, FSN-ul a fost efectiv constrâns să conducă. Şi nu sunt în întregime convins că aceasta nu a fost un lucru bun. Iar pe termen scurt a fost util, pentru că a asigurat ceva stabilitate. În acest moment, cred însă că ar fi trebuit ca ei să fi renunţat de mult la puterea în stat, dar în acel punct, ideea că aceşti vechi comunişti au reuşit să se adune şi să conspire ca să aducă în interior forţe din afară, iar apoi să fure revoluţia, le dă lor un grad de inteligenţă, disciplină, hotărâre şi coordonare pe care cred că niciun grup din istorie nu l-a avut niciodată" (Dan Pavel, „Interviu cu Ken Jowitt", revista *22*, nr. 27, 1992, reprodus în Dan Pavel, *Cine, ce şi de ce? Interviuri despre politică şi alte tabuuri*, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p. 178).
2. Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 300-302.
3. Sorin Pâslaru, Iulian Anghel, „După 20 de ani. Petre Roman: «Cea mai mare eroare este că statul a ajuns la dispoziţia politicienilor»", *Ziarul financiar*, 24 noiembrie 2010, www.zf.ro/eveniment/petre-roman-cea-mai-mare-eroare-este-ca-statul-a-ajuns-la-dispozitia-politicienilor-7746095

Vechile utilaje vor fi exportate ca fier vechi[1]. Varianta cea mai comodă și mai rațională din punctul de vedere al agendei neoliberale stă în consfințirea ruinelor. Muzeul Național de Istorie a Republicii Socialiste România din capitală, construit accelerat în ultimii ani de comunism și aproape terminat în decembrie 1989, este abandonat după această dată, deși i se inventează mai multe destinații: mai întâi sediu al Radioului, mai apoi un mall, proiect în numele căruia îi este decupată secțiunea mediană. Rămâne până astăzi o ruină a cărei instalare s-a dovedit extrem de costisitoare. Dar și dicționare, enciclopedii, romane, scenarii – atâtea și atâtea scrieri compuse în comunism și brusc devalorizate acum (fie ca informații, fie ca ideologie), transformate peste noapte în literatură de sertar despre care nu va mai vorbi nimeni, spre deosebire de cea anticomunistă sau subversivă, ascunsă în comunism, dar tipărită masiv după căderea lui.

Peisajul industrial devine postindustrial în postcomunism[2]. Dispariția proletarului și a fabricilor lasă în loc linii de producție moarte și chiar orașe moarte (despre care scrie, de pildă, Ioana Bradea în romanul *Scotch*, 2010). Din centrele industriale nu rămâne decât spectrul, ca după un război atomic:

> Din Uzina Chimică a rămas rugina [...]
> Antenele arată că orașul e o bombă cu ceas
> și seve subterane cu mercur[3].

Ruinele comunismului fuzionează cu gunoiul Occidentului care retehnologizează România – mașini vechi („O surpriză când văd [în Iași] circulând autobuzele RATP-ului: autobuze de ocazie cumpărate din Franța și care, nefiind revopsite, mai poartă încă logo-ul autobuzului parizian"[4]), saci cu haine second-hand din Italia („cizme de catifea cu gâturile blege, pantofi găuriți, verzi, roz și roșii, și

1. „Restructurarea și închiderea multor întreprinderi de către noii proprietari a fost urmată de creșterea masivă, începând cu 1997, a exporturilor de fier vechi la prețuri modice. Pe ansamblu, în ultimii 20 de ani, România a exportat 35 mil. tone de fier vechi, la un preț mediu foarte redus (de numai 0,21 euro/kg). Pentru a avea o imagine sugestivă a ceea ce au reprezentat aceste exporturi masive de fier vechi provenit din fabricile și uzinele construite cu mari eforturi și sacrificii în 45 de ani de români, luând ca reper un vagon de transport marfă în vrac cu greutatea de 15 tone și lungimea de 18 metri, rezultă că cele 35 mil. tone de fier vechi exportate de România puteau forma un tren cu o lungime uriașă, respectiv de 42 000 km, care se situează peste nivelul circumferinței Pământului, având o dimensiune cu 5% mai mare decât cea a Ecuatorului" (Florin Georgescu, *Capitalul în România postcomunistă*, vol. III, pp. 934-935).
2. O panoramă a ruinelor postcomuniste în Emanuel Modoc, „Nature Writing in Romania During the Post-War and PostCommunist Period", *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 3, nr. 2, 2017. Vezi, de asemenea, pentru procesul macroindustrial de dezasamblare/reasamblare, Luminița Chivu, Constantin Ciutacu, George Georgescu, *Deindustrialization and Reindustrialization in Romania: Economic Strategy Challenges*, Palgrave Macmillan, New York, 2017.
3. Bogdan Tiutiu, „trece-un nouraș pe sus", în *idem*, *Sundial*, Editura frACTalia, București, 2017, p. 9.
4. Jacques Le Rider, *Europa Centrală sau Paradoxul fragilității*, volum coordonat de Dana Chetrinescu și Ciprian Vălcan, prefață de Ciprian Vălcan, postfață de Ilinca Ilian, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 232.

portocalii, fosforescenți, purtați de pițipoance cu câțiva ani în urmă pe bulevarde, la Roma, la Genova sau la Milano, până se săturaseră de ei, flanele pe gât și sacouri cu urme rotunde și albe, de transpirație și deodorant la subraț, urme de ruj maroniu, uscat și zgrunțuros de la putorile pe care le luau moșii din cluburi cu o pastilă sau doar pe un cocteil, dacă erau deja rupte, chiloți vechi și galbeni, model din acela pătrat, cum nu mai aveau decât prostovanii, fulare și eșarfe de la poponari, paltoane roase de molii, de la babele sonate, și chiar maiouri din alea mici și vestuțe impermeabile pentru căței"[1]).

Nici metropolele nu scapă acestui declin. Întorcându-se în București, Virgil Nemoianu notează în jurnal pe 8 iunie 1992:

> Completă senzație de depeizare la București [câțiva ani mai târziu Matei C.[ălinescu] avea să folosească spiritual și inspirat cuvântul „revenant" – revenind, dar și „fantomatic"]. Când sosesc la aeroportul Otopeni din București am impresia că am ajuns la capătul pământului, la un soi de sfârșit: totul pare părăsit, terminat, iarba crește prin pavajul pistelor, autobuzele par rable, avioanele au elice. Oamenii sunt ponosiți, obosiți, neglijenți, cu mișcări lente. Casele sunt scorojite, neîngrijite, sărăcăcioase, vegetație multă și lipsită de demnitate[2].

O imagine elocventă a descompunerii comunismului o oferă exemplarele din *Omagiu*, volumele somptuoase dedicate cultului lui Nicolae Ceaușescu prin contribuțiile a numeroși scriitori din toate generațiile, care plutesc în zilele de decembrie 1989 pe apa Begăi în romanul lui Radu Aldulescu *Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare* (1997). Tranziția pornește de la reziduuri, ruine, spectre, fantome. De la teama că comunismul, deși ucis, nu este mort de-a binelea și încă mai bântuie[3]. În romanul *Pantere parfumate* de Dan Alexe (2017), naratorul – un român stabilit în Belgia care călătorește ca jurnalist pe teritoriul fostei URSS – visează că violează mumia lui Lenin. Scriind despre moștenirea lui Marx, Derrida își intitulează volumul *Spectrele lui Marx* și discută pe larg despre fantoma tatălui lui Hamlet care îi cere fiului său răzbunare. Paricidul este una dintre temele postcomunismului, alături de „timpul ieșit din țâțâni" din *Hamlet*, de realitatea dislocată care trebuie repusă în drepturi, recompusă. Totalitatea comunismului trebuie ucisă și simbolic, sub forma figurii Tatălui. De altfel, Hamlet bântuie tot Estul[4] – o făcuse și înainte de 1990, când Ion Caramitru îl juca pe prințul danez ca pe un act de provocare la adresa regimului, iar o piesă din Bulgaria, *Crima lui Gonzago* (1988) de Nedialko Iordanov, oferea o critică a sistemul totalitar de represiune. Piesa *Hamletmachine* de Heiner Müller joacă un

1. Augustin Cupșa, *Așa să crească iarba pe noi*, Editura Humanitas, București, 2017, pp. 38-39.
2. Virgil Nemoianu, *Note de călătorie*, Editura Spandugino, București, 2015.
3. Primul episod din foiletonul „Comunismul rezidual", publicat de Ștefan Aug. Doinaș în *Dilema* începând cu primul număr (14 ianuarie 1993), se numește chiar „O moarte aparentă"; următorul se va numi „Moarte simulată sau moarte clinică?".
4. Vezi, de pildă, Marcela Kostihová, „Shakespeare after Shock Therapy: Neoliberalism and Culture in the Postcommunist Czech Republic", în Christian Moraru (ed.), *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination*, Columbia University Press, New York, 2009, pp. 117-136.

rol crucial în căderea zidului Berlinului în 1989[1]. Dar și după 1989 figura lui Hamlet continuă să medieze relația cu spectrul comunismului, de pildă în piesa lui Boris Akunin *Hamlet. Versiune*[2], publicată în 2008 în Rusia. În România, Hamlet apare în romanul lui Dumitru Radu Popescu *Falca lui Cain* (2001), care problematizează nodul gordian format din căutarea tatălui pierdut și uciderea lui.

Intelectuali. Dreapta și stânga

„«Sfârșitul istoriei» a durat destul de puțin."

Anselm Jappe, *Aventurile mărfii*
(trad. de Alex Cistelecan)

În 1989, Francis Fukuyama publică un articol care, pornind de la prăbușirea comunismului, anunță că istoria a ajuns la sfârșit: altfel spus, că victoria liberalismului (al cărui ideal „nu mai poate fi perfecționat"[3]) produsă prin moartea adversarilor aduce cu sine încetarea tuturor contradicțiilor, ceea ce împinge sistemul mondial într-un stadiu al perfecțiunii eterne[4]. Ulterior eseul avea să devină obiect de deriziune, dar deocamdată sintetizează perspectiva *mainstream*: comunismul a fost înfrânt, trăiască neoliberalismul! România nu face excepție. Și aici, mahmureala postcomunistă evacuează comunismul din orice dietă.

Începutul anilor '90 naturalizează percepția stângii ca abominație. Sunt la ordinea zilei articole precum „O absurditate: intelectualul de stânga"[5]. Dreapta este hegemonică și clamată ca atare[6]. Ea este exercitată în mare parte de intelectuali

1. Andreas Höfele, *No Hamlets: German Shakespeare from Friedrich Nietzsche to Carl Schmitt*, Oxford University Press, Oxford, 2016, pp. 276-292.
2. Boris Akunin, *Hamlet. Versiune*, traducere de Mihaela Lovin și Ileana Alexandra Orlich, prefață de Ileana Alexandra Orlich, Editura EuroPress, București, 2014.
3. Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, traducere de Mihaela Eftimiu, Editura Paideia, București, 1994, p. 5.
4. Ideea este hegeliană și ajunge la Fukuyama pe filiera lui Alexandre Kojève. „Istoria se oprește atunci când Omul nu mai acționează în sensul tare al termenului, adică nu mai neagă, nu mai transformă datul natural și social printr-o Luptă sângeroasă și o Muncă creatoare. Iar Omul nu mai face aceasta atunci când Realul îi dă pe deplin satisfacție (*Befriedigung*), realizându-i pe deplin Dorința (*Begierde*, care este în cazul Omului o Dorință de recunoaștere universală a personalității sale unice în lume – *Anerkennen* sau *Anerkennung*). Dacă Omul este satisfăcut cu adevărat și pe deplin de ceea ce este, atunci el nu mai dorește nimic real și nu mai modifică prin urmare realitatea, încetând în acest fel să se modifice în mod real pe el însuși" (Alexandre Kojève, *Introducere în lectura lui Hegel*, traducere și note de Ovidiu Stanciu și Andrei Chițu, postfață de Ovidiu Stanciu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2018, p. 497).
5. Articol de Dan Stanca, publicat în *Contrapunct*, nr. 3, 1992.
6. „Nu mai este posibil să zici astăzi că ești de stânga, pentru că stânga este infectată de toate puruleńțele posibile" („Alexandru Paleologu și Andrei Pleșu – Amintiri și anticipări pe tema Noica", *Dilema*, nr. 12, 1993, reprodus în Alexandru Paleologu, *Interlocuțiuni*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2009, p. 205); „dispariția stângii ar însemna

publici de extracţie umanistă, câţiva opozanţi periferici în ultimii ani ai comunismului, dar majoritatea asumaţi peste noapte (noaptea din decembrie 1989) ca anticomunişti. Aceşti intelectuali sunt animaţi mai mult de câteva convingeri etice şi de câteva idei generale, nu şi de o cultură sociopolitică[1]. Slaba lor pregătire tehnică nu i-a împiedicat să acceseze poziţii privilegiate nu doar simbolic, ci şi material, şi să influenţeze discursul politic *mainstream* fie direct (prin poziţii în Parlament sau ministere), fie de la nivelul „societăţii civile"[2]. Filozofia intelectualităţii cristalizate în „societatea civilă" este fondată pe opoziţia simplă dintre elitele luminate şi populaţia ignară care poartă toate racilele comunismului. Ea se legitimează printr-un anticomunism reductibil, în varianta lui vulgară, la ideea că comunismul românesc a fost de la început până la sfârşit un regim ilegitim şi criminal, impus din exterior de URSS şi menţinut împotriva dorinţei populare cu ajutorul represiunii poliţieneşti[3]. Anticomunismul, „ideologia dominantă a tranziţiei postcomuniste"[4], nu reprezintă o critică a comunismului real,

---

o regăsire a normalităţii, după zeci de ani de existenţă aberantă. Stânga este o ruşinoasă boală a societăţii omeneşti şi o boală nu poate beneficia de sprijinul nostru în paritate cu starea de sănătate" (Alex. Ştefănescu, „Stânga", *Zig-Zag*, nr. 12, 1993). Pentru o sinteză a locurilor comune din discursul anticomunist, vezi şi Andrei Pleşu, Horia-Roman Patapievici, Gabriel Liiceanu, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014.

1. „Lipsa lor de experienţă intelectuală *de ordin critic*, ataşamentul faţă de tradiţii teoretice inadecvate (filosofia greacă veche, filosofia speculativă germană, Nietzsche, Heidegger ş.a.m.d.) pentru dezbaterea problemelor economico-sociale contemporane, primitivismul lor epistemologic (încrederea lor în adevărul unic, definitiv, al dreptei), precum şi incultura sau incompetenţa lor crasă *în sferele economică şi politică* şi-au pus pecetea pe spaţiul intelectual şi moral colectiv. [...] nu aveau lecturi relevante : meticuloasa citire a lui Platon, îndelungata zăbavă asupra lui Nietzsche şi, mai rău, imersarea în textele lui Noica, Cioran sau Eliade nu le-au lăsat timp pentru lecturile economice, sociale şi politice indispensabile. Cu acest background puteau să îşi însuşească rapid lozinci cum ar fi «Statul nu e soluţia, ci problema», «Proprietatea publică e proprietatea nimănui», «Libertatea e valoarea supremă», «Egalitatea este o vorbă goală» etc., dar nu să-şi formeze în timp util capacitatea de analiză şi gândire critică necesară abordării chestiunilor economice" (Adrian-Paul Iliescu, „O privire de ansamblu asupra postcomunismului românesc", în Emanuel Copilaş (coord.), *Marele jaf postcomunist*, pp. 84-85).
2. Pentru critica marxistă a pretenţiilor societăţii civile – o formă de falsă conştiinţă a capitalismului hegemonic –, vezi Alex Cistelecan *De la stânga la stânga*, pp. 15-25 : „pe lângă rolul mai degrabă negativ de disimulare şi ascundere a capitalismului, societatea civilă mai joacă şi un rol activ în slujba acestuia : prin chiar pretenţia sa de a fi dincolo de clase, transversală şi transpolitică, societatea civilă e cea care ridică starea particulară de fapt la statutul de condiţie morală, naturală şi/sau universală. Prin vigilenţa sa neîntreruptă, clasa posesorilor de conştiinţă, idealuri şi timp liber, pătura economică a celor de dincolo de economic este în realitate operatorul hegemoniei burgheze, al transformării interesului particular în consens universal (şi, simetric, al interiorizării acestui consens universal ca propriul său interes particular), al transformării legalităţii formale în legitimitate generală şi al transformării domniei «curate», «apolitice» şi «nonviolente» a capitalului în condiţie naturală şi anistorică. Societatea civilă e locul în care capitalul îşi spală urmele şi conştiinţa. E visul de clasă al unui capitalism fără clase" (pp. 22-23).
3. Vladimir Pasti, „Liberalismul românesc postcomunist în contextul neoliberalismului occidental", în *Liberalismul : pro şi contra*, pp. 104-105.
4. Pentru cea mai bună analiză structurală a ideologiei anticomunismului ca o „constelaţie de discursuri, practici, instituţii, ideologii, oameni şi politici de clasă", vezi Florin Poenaru, *Locuri comune*, pp. 141-215.

ci un discurs simplist de autolegitimare care opune în mod uniform comunismul cel rău capitalismului cel bun. El va legitima o serie de politici antisociale, va legitima privatizări frauduloase, va legitima retrocedări la o scară de negăsit în restul Europei ex-comuniste; nu în ultimul rând, va legitima reconfigurarea/actualizarea privilegiilor deținute de intelectuali în comunism și va contribui la polarizarea valorică a războaielor culturale din postcomunism, distingând falacios între neocomuniști și anticomuniști. Influența anticomunismului traversează cu succes anii 2000, când Traian Băsescu este convins de această elită intelectuală – ajutată și de contextul conflictului dintre președinte și premierul Călin Popescu-Tăriceanu – să condamne oficial comunismul; ajungând până în anii 2010, când anticomunismul unor nuclee intelectuale ca Grupul pentru Dialog Social (GDS)[1] încă produce eficient emoție electorală.

Hegemonia dreptei – care corespunde schimbărilor materiale produse de intrarea României în zona capitalismului neoliberal – este transmisă cultural pe două canale principale. În primul rând, e vorba de recuperarea interbelicilor de dreapta, nu puțini dintre ei fasciști (Nae Ionescu, Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, Petre Țuțea); cum aceștia fuseseră interziși mai mult sau mai puțin parțial sub comunism, sau valorificați estetizant ori prin aspecte colaterale nepolitice, după 1989 receptarea lor continuă inerțial în sensul opoziției la cenzura comunistă, prin idealizarea lor hagiografică și prin eliminarea oricărui puseu critic – un adevărat „cult al morților", după cum observa Sorin Alexandrescu[2]. Întrucât schimbarea polarității valorice se face în primii ani postcomuniști la modul primitiv – tot ce fusese pozitiv sub comunism devine negativ și viceversa –, fasciștii și reacționarii interbelici sunt valorizați pozitiv, cu tot cu aspectele discutabile sau blamabile ale activității lor[3]. (Acest proces nu ia întotdeauna forme evidente; poate fi amintită în acest sens impregnarea „spiritualistă" a romanelor lui Dan Stanca, discipol al simbolologului legionar și antisemit Vasile Lovinescu, transferul de substanță către discipol făcându-se însă într-un sens adesea „camuflat", ce ar merita o investigație separată.) Un prim moment al trezirii din acest somn dogmatic îl reprezintă publicarea în 1996 a jurnalului lui Mihail Sebastian. Dar abia prin asumarea în 2004 de către statul

1. Pentru o istorie a GDS, vezi Camelia Cușnir, *Discursul intelectualilor români după 1989*, prefață de Mihai Dinu Gheorghiu, Editura Institutul European, Iași, 2017.
2. „Trăim din '90 încoace epoca «cultului» Țuțea, Noica, Steinhardt, într-un mod la fel de «religios» precum cel al lui [Ion] Antonescu – fie-mi iertată comparația – ori a lui Călinescu sau Lovinescu, Nichita Stănescu ori mai demult Labiș. Sacralizare înseamnă scoatere din istorie, decontextualizare, echivalarea cuvântului critic cu sacrilegiul, reducerea complexității culturii la o singură componentă a ei, «monopolul» serviciului divin ca unic act hermeneutic, «cultul morților»" (Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, traduceri de Mirela Adăscăliței, Sorin Alexandrescu și Șerban Anghelescu, Editura Univers, București, 2000, p. 49).
3. „Lumea românească de azi și-a făcut fotografia mentală cândva, între războaie. Clasa politică vede și vrea *acea* democrație. Intelectualii dezbat încă *acea* problematică. Vom construi repede o frumoasă țară interbelică și vom scrie mai departe frumoase eseuri criterioniste. Vom celebra mai departe «marile valori», repere eterne și luminoase. Ghidându-ne după ele vom mușca mai departe țărâna" (Mircea Cărtărescu, „Viespea și reperele (fabulă)", *Vineri*, nr. 1, 1997).

român, sub președinția lui Ion Iliescu, a Raportului Comisiei Wiesel, care documentează și condamnă contribuția României la Holocaust, se va pune capăt, simbolic, dominației necritice a moștenirii culturale interbelice. Ceea ce nu va împiedica unele figuri care descind din interbelic (uneori și din spițe boierești autohtone) să continue să beneficieze de valoarea adăugată a acestei apartenențe – Neagu Djuvara, Alexandru Paleologu, Constantin Bălăceanu-Stolnici ș.a. Cu atât mai mult cu cât aceștia vehiculează nemijlocit valori intelectuale cu totul perimate. Lucrarea lui Djuvara *Civilizații și tipare istorice. Un studiu comparat al civilizațiilor* (1999; susținută inițial ca teză de doctorat la Sorbona, în 1972, sub conducerea lui Raymond Aron, și publicată în 1975 cu titlul *Civilisations et lois historiques. Essai d'étude comparée des civilisations*) oferă o încercare de filozofie speculativă a istoriei care descinde tocmai din Oswald Spengler. Djuvara vorbește, ca un proaspăt ucenic al lui Bergson la început de secol XX, de „energia creatoare" care „se deplasează de la un popor la altul", de „elanul vital" ori de „mari elanuri sufletești" care mișcă popoarele pe deasupra condițiilor economice. Când redactează *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, Djuvara – care scrie o istorie a Marilor Nume și a factorului aristocratic, ignorând orice factor social sau reprezentare a claselor dominate – apelează din nou la conceptul de suflet și la alegorii adversative între bine și rău:

> Moștenirea cea mai tragică [a regimul comunist] constă în faptul că acea jumătate de secol ne-a stricat sufletul. [...] un asemenea regim nu putea să nu lase urme profunde în mentalități și comportamente. Ele sunt astăzi piedica majoră în integrarea noastră într-o lume nouă. Răul mi se pare atât de adânc și de generalizat încât nu știu dacă generația celor care acum sunt tineri îl va mai putea stârpi. Moralitatea batjocorită se repară mai greu decât uzinele învechite[1].

Djuvara apucase să plece înainte de instalarea comunismului și ca atare evitase represiunea. El reușește să-și conserve intact în exil caracterul reacționar, ba chiar să-l adâncească bibliografic. Însă Alexandru Paleologu rămăsese în țară și fusese deținut politic între 1959 și 1964. După ce iese din închisoare, el face figură de eseist grațios și superficial, care cultivă moralismul rafinat al lui Montaigne în timp ce scrie despre Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu și alți interbelici. Dar după 1989 îi poate dedica în sfârșit politicii pasiunea pe care comunismul îl forțase să o disimuleze prin practicarea eseului literar. Devine senator liberal și, nemaivând răbdare sau interes să elaboreze texte scrise, acordă o mare cantitate de interviuri. Acestea conțin *in nuce* vulgata neoconservatorului român, credincios și monarhist, recuperând la virgulă etosul interbelic reacționar filtrat prin psihologia de clasă a „ultimului boier" (după cum a fost descris nu o dată Paleologu). Însă ar fi o eroare să privim ca pe un monolit ideologia de dreapta recuperată în postcomunism din interbelic[2]. Nici măcar Paleologu nu fusese lipsit de ezitări și

1. Neagu Djuvara, *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, ediția a IV-a, Editura Humanitas, București, 2002, p. 229.
2. Nici dreapta intelectuală ca atare nu forma un bloc monolitic. Sorin Antohi observa următoarele sciziuni în tabăra intelectualilor proeuropeni, echivalată în anii '90 cu dreapta: „occidentalism instituțional radical combinat cu o redefinire a unei *raison d'État* în armonie cu integrarea euro-atlantică (Gabriel Andreescu); europenism culturalist antimodern, cu

compromisuri. El se numără printre puţinii cărora reeducarea din închisorile comuniste le deşteaptă un proces de conştiinţă privind privilegiile de clasă – un deviaţionism de stânga pe care nu se va ruşina să-l mărturisească[1]. Interbelicul va inspira şi poziţionări în zona unei drepte liberale democratice. Figura cea mai caracteristică în acest sens este Adrian Marino. Închis şi el în perioada de început a comunismului pentru a fi conspirat cu supravieţuitorii PNŢ, Marino se refugiază, după eliberarea din închisoare şi apoi din domiciliul forţat, în literatura comparată şi în istoria ideilor literare. Însă, aşa cum va dezvălui în numeroase rânduri după 1989, adevărata lui pasiune este ideologia, căreia i se poate dedica în sfârşit în voie. El desfăşoară acum o amplă activitate publicistică, strânsă în volumele *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice şi culturale* (1995) şi *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română* (1996). Aici pledează pentru democraţie, liberalism, valori europene şi împotriva moştenirii interbelicului antidemocratic şi iraţional, transmisă, între altele, pe filiera lui Constantin Noica. Marino este printre primii care discută critic mitul lui Noica, arătând că în spatele lui se află o tradiţie incompatibilă cu valorile democraţiei. În linii mari, aceste texte compun un manual de bune practici europene şi democratice, un manual de igienă civică, mânat de pulsiuni civilizatorii, fără vreo originalitate deosebită[2]. Modelul Marino a fost asumat şi metabolizat de-a lungul anilor '90 pe o linie care îi include pe Alina Mungiu-Pippidi, Sorin Antohi sau Ion Bogdan Lefter – intelectuali ce evită poziţiile conservatorismului neointerbelic, fără a se distanţa însă întotdeauna de reprezentanţii lui individuali. De pildă, Antohi – care

---

elemente de moralism şi populism (Octavian Paler), sau de nostalgie aristocratică (Alexandru Paleologu); naţionalism afirmativ, de tip *Risorgimento*, compatibil cu europenismul, dar profund sceptic în privinţa bunelor intenţii occidentale (Al. Zub), occidentalism apologetic, bazat pe o lectură idealistă a liberalismului şi cu accente autostigmatizante (Patapievici) etc." (*Exerciţiul distanţei. Discursuri, societăţi, metode*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997, p. 313).

1. „[În] ultimele câteva luni [de închisoare] [...] am înţeles că vine o reconciliere, că ni se întinde o mână şi că e aberant să o refuzăm, este o şansă pe care trebuie să o acceptăm, şi, în definitiv, nici Marx nu e completamente eronat în anumite puncte ale lui. Eu am simţit, la închisoare, dar mai ales în coloniile de muncă, unde era adevărata suferinţă, în special la munca câmpului – unde mă certam în gând cu Vergiliu, cu Georgicele lui –, că dacă eu şi ai mei am avut privilegiul să-l citim pe Mallarmé, pe Proust, pe Shakespeare şi să ne bucurăm de civilizaţie, este pentru că nişte oameni au muncit şi au fost împinşi la muncă cu metode care nu s-au schimbat de la faraoni până în ziua de azi, iar eu, acum, când prăşesc pe câmp pe o căldură toridă, fără apă, cu picioarele goale în mirişte, cu instrumente care îmi rup mâinile, şi sunt mânat din spate, nu trebuie să mă plâng pentru că îl plătesc pe Proust în felul acesta. Şi preţul merită" (Alexandru Paleologu, *Interlocuţiuni*, p. 216).
2. „Marxismului vulgar oficializat de comunism i se opune astăzi un liberalism didactic, format din idei fragmentare, din sentinţe şi formule mnemotehnice, un liberalism construit din elemente disparate, prelucrate din surse diferite (etică, economie, filosofie) şi care recurge cu exclusivitate la logica învăţării. Ca şi cum acest liberalism expurgat şi rudimentar ar fi unicul pedagog al democraţiei. Recursul la un astfel de discurs liberal elementar şi difuz nu are doar rostul de a marca trecerea elitelor de partea ideilor învingătoare. Liberalismul prezintă, în plus, avantajul de a oferi partizanilor săi un fel de scutire etică de a purta povara trecutului, adesea stânjenitor în context democratic" (Daniel Barbu, *Republica absentă. Politică şi societate în România postcomunistă*, ediţia a II-a, Editura Nemira, Bucureşti, 2004, pp. 116-117).

se enunţă ca discipol al lui Marino, cu care şi realizează în 2001 un volum de convorbiri (*Al treilea discurs. Cultură, ideologie şi politică în România*) – prefaţează empatic în 2006 biblia neoconservatorismului nord-american şi autohton, *Criza spiritului american* de Allan Bloom.

Al doilea canal al monopolului dreptei (legat de primul prin fantasma unei epoci de aur interbelice la care capitalismul regăsit ar conduce) este acela al ideologiei neoliberale. Importul efectiv de neoliberalism (cel injectat la nivelul birocraţiei de stat) s-a făcut pe filiera elitei financiare, reproduse aproape integral în postcomunism, în speţă prin sectorul economiştilor comunişti specializaţi în regimul anterior în cercetarea – criticarea – sistemului capitalist; peste noapte, aceştia s-au trezit transformaţi în singurii specialişti autentici în economia capitalistă, singura diferenţă faţă de *înainte* fiind că acum nu mai erau chemaţi să critice capitalismul, ci să îl implementeze[1]. Însă la nivelul justificării simbolice, şi intelectualii umanişti au jucat un rol important de mediere. Vulgata intelectuală a neoliberalismului, formulată în jurul revistei *22* şi al GDS, „consta din formularea unor mituri despre trecutul precomunist glorios al României, nerecunoaşterea procesului de modernizare economică petrecut sub comunism şi proiecţii extrem de optimiste despre viitorul ţării în structurile economice ale Occidentului"[2]. Scrierile lui Horia-Roman Patapievici oferă o viziune pe cât de naivă, pe atât de simptomatică asupra capitalismului ca producător inexorabil de bunăstare:

> Capitaliştii nu pot prospera decât dacă produsele lor se vând; iar dacă se vând, înseamnă deopotrivă că sunt bune şi că societatea are bani să le cumpere. Capitalismul triumfă deplin numai în societăţile bogate, pentru că numai acolo profiturile sale sunt mari. Nu mai puţin, dacă ţara este săracă, capitalismul tinde să o îmbogăţească, pentru a putea la rândul său prospera. Cum? Pornind de la inegalitate (căci concurenţa înseamnă inegalitate), capitalismul este constrâns să ajungă, prin logica pieţei, la restrângerea evantaiului veniturilor, astfel spus, la generalizarea, prin răspândire, a prosperităţii. [...] societatea capitalistă [...] este singura capabilă să producă prosperitate, şi [...] este singura care poate distribui prosperitatea la toate nivelurile societăţii, prin mecanismul fundamental democratic al pieţei libere[3].

Argumentul lui Patapievici este reductibil la „capitalismul are cei mai bogaţi săraci" – ceea ce aminteşte de anecdota cu „URSS are cei mai mari pitici din lume".

Îndreptarea intelectualilor, din raţiuni diverse, dar finalmente convergente, către valori de dreapta a dus inevitabil la alinierea lor necritică în zona unor partide istorice ca PNŢCD şi PNL, deşi ele nici nu reprezentau *de facto* moştenirea interbelică (dincolo de continuitatea biografică a unor figuri precum Corneliu Coposu, fostul secretar personal al lui Iuliu Maniu), nici nu aveau obiective politice care să denote realism şi viziune. Dar această apartenenţă de faţadă la o falsă continuitate semnalează din nou dorinţa inteligheţiei postcomuniste

1. Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 249.
2. Cornel Ban, *Dependenţă şi dezvoltare*, p. 174.
3. Horia-Roman Patapievici, *Cerul văzut prin lentilă*, prefaţă de Virgil Ierunca, Editura Nemira, Bucureşti, 1995, p. 188.

de a-și manifesta anticomunismul. Oricum, ține de ironia istoriei simetria dintre intelectualii/ideologii marxiști care de-a lungul perioadei 1948-1989 încearcă să-și imagineze cum va arăta România după ce, tratată prin terapia modernizării și industrializării forțate, va fi atins stadiul utopic al comunismului și intelectualii/ideologii dreptei după 1989 care încearcă să imagineze un viitor liberal al României, un viitor în care piața liberă va funcționa ca în teoria liberală, ridicând populația la stadii de bunăstare nemaiatinse. Această simetrie poate fi dusă mai departe: dacă comuniștii dădeau vina pentru dificultățile de parcurs pe greaua moștenire lăsată de sistemul burghezo-moșieresc, ideologii dreptei post-1989 au recurs constant, în încercarea de a explica întârzierea procesului de construcție a României capitaliste, la greaua moștenire comunistă, rezistentă la anticorpii pieței libere. Totuși, trebuie observat că moștenirea burghezo-moșierească pe care au avut-o de gestionat comuniștii (o Românie distrusă de război, lipsită de infrastructură, cu o populație majoritar rurală, slab alfabetizată, lipsită de acces la serviciile de sănătate etc.) s-a prezentat într-o stare semnificativ mai proastă[1] decât moștenirea comunistă pe care a avut-o de gestionat neoliberalismul postcomunist (zero datorii externe, forță de muncă ieftină și relativ bine pregătită, o infrastructură dacă nu decentă, măcar existentă etc.).

Anii 2000 asistă la un început de reechilibrare ideologică între stânga și dreapta[2]. Simptomatic, această reechilibrare se produce în unele cazuri chiar sub umbrela anticomunismului, a cărui autoritate nu este contestată aproape de nimeni. Oricât de contraintuitiv ar părea, primele critici substanțiale date anticomunismului au venit după 1989 din partea unor autori liberali. *Exercițiul distanței. Discursuri, societăți, metode* (1997) de Sorin Antohi, *Republica absentă* a lui Daniel Barbu (prima ediție în 1999), *Retori, simulacre, imposturi* de Ciprian Șiulea (2003), *Anatomia răului politic* de Adrian-Paul Iliescu (2005) sau eseurile lui Caius Dobrescu i-au adus anticomunismului critici pe care stânga din România nu ar fi îndrăznit să le ridice în primul deceniu și ceva de postcomunism (mai bine zis, nu ar fi îndrăznit nici dacă ar fi existat efectiv în acea perioadă). O serie de teme și idei progresiste, asociate în Occident cu stânga (fie și doar social-democrată), sunt importate în România prin combinarea cu presupoziții anticomuniste[3]. Astfel, în 2000 este lansată publicația *Observator cultural*, primul organ progresist important din postcomunism. Articolul-program „Pentru refacerea coerenței culturale naționale" semnat de Ion Bogdan Lefter indică drept strategie generală „o «ideologie» culturală în sensul cel mai larg al cuvântului", care ar putea fi

1. „România interbelică avea un procent al urbanizării similar Belgiei la 1500, Olandei la 1600, Angliei și Țării Galilor la 1800" (Aurelian Giugăl, „Creștere și descreștere demografică...", p. 136).
2. Pentru o schiță istorică a evoluției stângii teoretice românești în paralelism discordant cu stânga politică, vezi Alex Cistelecan, „O iubire imposibilă", *CriticAtac*, 19 noiembrie 2014, online: http://www.criticatac.ro/26796/iubire-imposibil/
3. „Există mai multe tipuri de anticomunism, chiar dacă, la noi, anticomunismul a fost confiscat discursiv de o dreaptă conservator-reacționară [...]. Există un anticomunism social-democrat, prea puțin prezent, din păcate, în spațiul românesc, un anticomunism liberal, de asemenea minoritar, un anticomunism ecologic sau un anticomunism feminist" (Emanuel Copilaș, „Postcomunismul ca ideologie", pp. 6-7).

configurată „prin termeni precum postmodernism, poststructuralism şi studii culturale, europeism şi proamericanism, antinaţionalism, antifundamentalism şi antiortodoxism, liberalism şi multiculturalism, prodemocraţie şi corectitudine politică". Totuşi, deşi acest program se distanţează manifest de anticomunismul din zona GDS (detaliu care va duce în scurt timp la o ostilitate deschisă între tabere), el continuă să aibă în comun cu aceasta negativarea comunismului ca sursă a disfuncţiilor sociopolitice din tranziţie; mai mult, deşi în mod limpede ceea ce se înţelege prin „corectitudine politică" ţine de stânga, asumarea ei se face în România prin eludarea spectrului sesizat ca infamant. Această mistificare genealogică (tactică sau substanţială) este generală: de la feminismul Mihaelei Miroiu la ecologism, toate aceste ideologii capătă o formă de dreapta anticomunistă.

Această situaţie paradoxală se regăseşte şi în literatura propriu-zisă. La scriitori ca Radu Aldulescu, care introduc empiric din anii '90 o serie de teme sociale, demascarea tranziţiei se îmbină cu un anticomunism furibund: pentru astfel de autori, nu capitalismul sălbatic este vinovat de brutalitatea tranziţiei, ci comunismul. Şi generaţia douămiistă articulează o agendă ideologică mai curând de stânga pe trunchiul aceluiaşi anticomunism. După cum scriu Dumitru Crudu şi Marius Ianuş în „Manifestul fracturist": „Anarhia noastră este revolta unor mai mult sau mai puţin fals marxişti care văd cum nişte fascişti nenorociţi ca Fukuyama pledează pentru o lume care distruge valorile spirituale ale umanităţii"[1]. (Ironic, sintagma „valori spirituale" este caracteristică mai curând ideologiilor de dreapta.) În forme anarhiste (Marius Ianuş) sau de respingere brută a „sistemului" (Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac), sistemul – Sistemul – este ipostaziat la aceşti scriitori prin figura Partidului Social Democrat, aflat la guvernare între 2000 şi 2004 şi văzut atât din unghiul continuităţii cu comunismul, cât şi din perspectiva corupţiei sale.

Un grup asumat de stânga – într-o versiune mai apropiată de stânga europeană clasică decât de „stânga americană" a *Observatorului cultural* – este cel strâns în jurul revistei şi editurii Idea din Cluj-Napoca. Dar asumarea lui este diminuată printr-o poziţionare de nişă, prin nivelul abstract-teoretic şi prin cultivarea unui ecumenism diluat ideologic în care intră şi Heidegger, şi Walter Benjamin, şi Derrida, dar mai puţin Marx. În 2005, recenzând o carte de Marius Babias scoasă la Idea, caracterizată „printr-un discurs de stânga subtil şi, în acelaşi timp, incisiv", C. Rogozanu încă are motive să remarce că aceasta „este o apariţie exotică în România"[2].

Simptomul trecerii de la monopolul dreptei către o partidă mai echilibrată îl reprezintă „Scrisoare către prietenii mei români"[3], textul-manifest al filozofului maghiar G. M. Tamás, fost disident anticomunist, publicat în *Dilema* după ce ultranaţionalistul Corneliu Vadim Tudor reuşeşte să intre în turul al doilea al alegerilor prezidenţiale din 2000. Tamás distinge ceauşismul naţionalist de marxism

1. Marius Ianuş, *Dansează Ianuş*, p. 321.
2. C. Rogozanu, *Agresiuni, digresiuni*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 285.
3. G. M. Tamás, „Scrisoare către prietenii mei români" [apărută iniţial în *Élet és Irodalom*, 15 decembrie 2000], traducere de Anamaria Pop, în Mircea Vasilescu (coord.), *Intelectualul român faţă cu inacţiunea. În jurul unei scrisori de G. M. Tamás*, postfaţă de Adrian Cioroianu, Bucureşti, Curtea Veche Publishing, 2002, pp. 11-20. Pentru o discutare pe larg a scrisorii şi a reacţiilor, vezi Alex Cistelecan, *De la stânga la stânga*, pp. 115-154.

(„de la începutul anilor '70, în România condusă de Ceauşescu a fost interzis, de fapt, marxismul. Când Ceauşescu a întors vizibil spatele Uniunii Sovietice, el a pactizat cu intelectualitatea de dreapta"), găsindu-i în schimb rădăcinile în fascismul interbelic:

> Până în ziua de azi, intelectualitatea revoluţiei româneşti este preocupată de exegeza spirituală a Gărzii de Fier. [...] Întâlnindu-mă la un moment dat, la Frankfurt, cu domnul Gabriel Liiceanu [...] l-am întrebat cum anume doreşte să fundamenteze democraţia liberală românească pe operele lui Heidegger, Noica sau Cioran? [...] Cum doriţi voi, dragii mei prieteni români, să-l criticaţi pe Vadim Tudor pentru faptul că este fascist, din moment ce izvoarele voastre spirituale – care n-au fost supuse niciunei critici, fiind incriticabile – sunt aceleaşi cu ale lui?

Tamás scotea în evidenţă insensibilitatea cronică a intelectualităţii „democratice" din România faţă de problemele sociale reale de dincolo de agenda ei narcisistă:

> A sprijinit vreodată tabăra democraţilor români revendicările salariale ale vreunuia – indiferent care – grup de muncitori? S-a solidarizat vreodată cu greviştii? A avut argumente faţă de criticile referitoare la strategia politică practicată de FMI şi Banca Mondială, strategie considerată de mulţi absurdă, care a dus la faliment Rusia? A propus vreodată şi altceva decât adaptarea şi modelarea exterioară la Occident, în timp ce de cele mai multe ori era de acord cu filozofia politicii unui Occident dominant (politică liberală, de stat de drept), respectiv cu premisele antimoderniste ale extremei drepte? Şi a avut vreun răspuns la erorile comise de Occident?

Cu toate reacţiile negative provocate de scrisoare, diagnosticul fusese pus.

Un alt moment notabil este apariţia volumului memorialistic revizionist al lui Vasile Ernu, *Născut în URSS* (2006). Ernu înlocuieşte anticomunismul *de rigueur* printr-o perspectivă comparată de postfaţatorul cărţii, Sorin Antohi, cu fenomenul „ostalgiei" literare de pe teritoriul fostei Germanii de Est[1]. Strategia de revizitare ironică, fără mânie, a comunismului ar fi fost în fond banală dacă nu ar fi contrastat puternic cu tradiţia post-1989 a genului. Vasile Ernu este un „provocator" care vorbeşte cu afecţiune despre sutele de detalii socioculturale ale vieţii din comunism: locuinţele în comun („komunalka"), prima pereche de blugi, cărţile pentru copii (*Buratino*, *Habarnam*), bancurile politice, vedetele marelui ecran, reprezentarea sexului în cinema, propaganda, consumul de băuturi alcoolice, educaţia şcolară, pasiunea pentru şah, Ostap Bender (eroul lui Ilf şi Petrov) ş.a. Pe lângă efectul literar produs prin combinaţia de umor calm şi falsă naivitate, evocarea unor astfel de episoade are un scop politic transgresiv vizibil, bunăoară,

1. Vezi Sorin Antohi, „Nostalgii sovietice", postfaţă la Vasile Ernu, *Născut în URSS*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, pp. 237-245: „în 1992, am descoperit [...] la foştii «redegişti» ceea ce mediile numeau *Ostalgie*, nostalgia după Est: durerea lor difuză, cu frecvente accente tragice – erau şi marxişti convinşi –, dată de dorul regresiv rămas fără obiect, jindul după o lume fantasmatică, fără consistenţă ontologică (dar cu atât mai reală în memorie, ca un gigantic mădular amputat care persistă fantomatic şi doare/simte sinaptic, ca o noosferă ori un rezervor jungian de arhetipuri subzistând după sfârşitul lumii «reale»!). Mi-am amintit [...] de formula lui Ionel Teodoreanu, nostalgic al Iaşilor stabilit la Bucureşti: «Iaşii nu sunt acolo, ci atunci!»" (p. 239).

în punctul unde Ernu compară senin represiunea politică din comunism cu cea economică din capitalism[1]. Deși cartea a putut fi citită în mai multe feluri (întâmpinată cu mânie la dreapta, ea a fost persiflată la stânga sub cuvânt că „aportul său este cel al unui veritabil anticomunist" pentru că ce „scoate la lumină este tocmai indistincția, în interiorul regimului comunist, dintre spațiul public și cel privat al ideologiei"[2]), ea rămâne importantă ca bornă istorică a unui proces de revelare a conștiinței de stânga.

Acest proces a fost în mare măsură negativ, de reacție la hegemonia anticomunistă; altfel spus, a avut un caracter mai degrabă culturalist[3], fiind datorat unor evoluții interne la nivelul discursului intelectual (opoziția față de o serie de instanțe „paterne" resimțite ca perimate, caducitatea referințelor dreptei liberale în raport cu teoriile stângii postbelice etc.), decât unul determinat de cristalizarea unei conștiințe de clasă în urma unui proces istoric reflectat cultural. Momentul-cheie este asumarea în 2006 de președintele Băsescu a unui raport de condamnare a comunismului, redactat de o comisie condusă de Vladimir Tismăneanu. Raportul – elaborat într-o manieră problematică – produce sau face manifeste o serie de polarizări: polarizare între intelectualii neoconservatori din jurul GDS și intelectualii liberali mai progresiști[4]; polarizare apoi între aceste două fracții și tinerii intelectuali de stânga emergenți care încearcă să elaboreze – de regulă în afara unui suport instituțional – o critică mai complexă a capitalismului românesc care să o dubleze pe cea a comunismului. Volumul colectiv *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu* (2008), coordonat de Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea și Ovidiu Țichindeleanu, alătură tactic atât liberali ca Daniel Barbu, Gabriel Andreescu ori Adrian-Paul Iliescu, cât și marxiști ca Alex Cistelecan ori Andrei State; volumul dă o formă concretă acestor polarizări, atât prin raportarea la obiectul criticat, cât și prin incompatibilitatea structurală dintre categoriile de autori. Totuși, este cel puțin remarcabil că anti-Raportul se menține într-o zonă de confort anticomunistă: majoritatea argumentelor sunt de natură metodologică și nu țin de revizitarea presupozițiilor fundamentale ale anticomunismului (moștenirea negativă a comunismului)[5].

Coordonatorii volumului lansează în 2010 platforma CriticAtac, care va coopta ulterior, în diverse formule, autori ca Victoria Stoiciu, Iulia Popovici, Florin Poenaru, Alex Cistelecan ș.a. În primii săi ani – care sunt și cei mai efervescenți – CriticAtac

1. „[Î]ntre lumea din care am ieșit și lumea în care am intrat nu există o deosebire fundamentală, ci doar una de nuanțe, de ambalaj. Dacă lumea în care am trăit era axată pe *represiune politică*, lumea în care am intrat e bazată pe *represiune economică*. Sunt două fețe ale aceleiași monede. Ambele sunt forme de represiune și de control. Ambele ne controlează și ne subordonează; încearcă să ne transforme în sclavi și mașini care răspund unor comenzi prestabilite. Ambele spală creiere la fel de perfid și ne alienează la fel de eficient" (Vasile Ernu, *Născut în URSS*, p. 236).
2. Alex Cistelecan, *De la stânga la stânga*, pp. 182-184.
3. *Ibidem*, *passim*.
4. O primă fracturare a acestui bloc receptat uniform în anii '90 ca liberal se produsese în 2002, când *Omul recent* al lui H.-R. Patapievici este atacat în *Observator cultural*. Vezi *infra*.
5. Pentru o lectură actuală și acută a volumului, vezi Alex Cistelecan, *De la stânga la stânga*, pp. 155-177. În general, cartea lui Cistelecan oferă cel mai bun ghid pentru evoluția stângii în postcomunism.

editează volume colective[1], acordă un premiu și în general susține o lectură de direcție ideologică a literaturii, cinemaului etc.[2]. Cu toate disensiunile și indecizii-ile de etapă care au înconjurat-o, apariția platformei reușește să formuleze pentru întâia dată după 1989 o versiune rezonabil de radicală a stângii. Totuși, platforma eșuează în a atrage de partea sa clasa de mijloc emergentă (identificată în a doua parte a anilor 2010 prin sintagma persiflantă „tinerii frumoși și liberi", pe scurt „tefeliștii"), pe care inițial o va fi avut în vedere. Deși joncțiunea părea verosimilă în timpul protestelor din 2012, care au mobilizat câteva sute de oameni – adunați simbolic în Piața Universității – împotriva lui Traian Băsescu, ea s-a transformat într-un pod din ce în ce mai îndepărtat odată ce masa protestatarilor s-a extins și diversificat enorm în timpul protestelor din 2013 împotriva exploatării aurifere de la Roșia Montană, ajungându-se în iarna lui 2016-2017 la poziții de ostilitate evidentă. Această evoluție a protestelor a asigurat muzica de acompaniament a întoarcerii anticomunismului. În Piața Victoriei din februarie 2017 (proteste împotriva încercării PSD de a relaxa legislația penală), sloganul „PSD/Ciuma roșie" stabilește senin o linie de continuitate între liderii comuniști (Stalin, Dej, Ceaușescu) și liderii FSN/FDSN/PDSR/PSD (Ion Iliescu, Adrian Năstase, Victor Ponta, Liviu Dragnea). Potrivit acestei reprezentări, principala problemă a României este din nou moștenirea comunistă care ne împiedică să decolăm către capitalismul „ca afară". O anexă a acestei perspective simpliste este rolul alocat luptei anticorupție în imaginarul Pieței 2017: pentru aceasta ar fi suficient ca liderii PSD să fie trimiși la pușcărie pentru ca tot hățișul decalajelor economice care stau la baza capitalismului global să se rezolve de la sine. Recuzita ideologică nouăzecistă reapare aici, după ce dormitase de-a lungul anilor 2000 (nu întâmplător, un deceniu de relativă prosperitate economică).

Repoziționări intelectuale

Pe 30 decembrie 1989, Gabriel Liiceanu citește la Televiziunea Română Liberă un scurt eseu intitulat *Apel către lichele*, care rămâne până astăzi nu doar piesa sa cea mai cunoscută, ci și piesa cea mai caracteristică pentru anticomunismul postcomunist[3]:

1. Florin Poenaru, Costi Rogozanu (coord.), *Epoca Traian Băsescu. România în 2004-2014*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.
2. Vezi, ca manifest și exemplu, volumul lui C. Rogozanu *Carte de muncă*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013.
3. Sintagma „anticomunismul postcomunist" a fost brevetată de Daniel Barbu (vezi Daniel Barbu, *Republica absentă*, pp. 107-121): „În calitate de produs cultural, anticomunismul postcomunist este o «contra-ideologie» care încearcă să aplice categorii morale simplificatoare și dihotomice – comunism/anticomunism, putere/societate civilă, intelectuali/mineri, majoritate/opoziție – unor domenii guvernate de cu totul alte criterii. Un asemenea reducționism etic de factură ideologică are tendința caracterizată de a omogeniza și abstractiza orizontul de așteptare al societății, slăbindu-i astfel mecanismele de auto-reglare; efectul final al ideologiei anticomunismului postcomunist este unul pervers: avertizată dogmatic că negocierea, compromisul, obligațiile reciproce voluntar asumate pot fi acte morale reprobabile, societatea nu se mai poate orienta politic în lipsa unei vize ideologice acordate de autoritatea morală auto-instituită a «profesioniștilor» societății civile" (pp. 111-112).

Nu mai scrieţi în ziare.
Nu vă mai ridicaţi glasul decât pentru o scurtă căinţă, căci altfel îl ridicaţi din nou în minciună.
Lăsaţi cuvintele să spună ceea ce spun; nu mai folosiţi o vreme vorbele „demnitate", „libertate", „conştiinţă", „dreptate", „popor". Nu asasinaţi aceste cuvinte.
Renunţaţi la alibiuri morale spunându-vă că aţi făcut neîncetat răul ca să puteţi face din când în când binele[1].

Aparentul adresant („aparent" pentru că, de fapt, acesta nu este un dialog, adevăratul public căruia i se adresează Liiceanu fiind cei presupuşi a nu aparţine clasei „lichelelor") este surprinzător de imprecis, începând cu aspectul definirii cantitative („puţini [...] şi totuşi mulţi"). Criteriile de includere în clasa „lichelelor" sunt de asemenea vagi: este amestecată identificarea morală (*via* judecăţi etice privind oportunismul de moment al celor care trecuseră rapid de la omagierea lui Ceauşescu la omagierea revoluţiei anticeauşiste) cu identificarea funcţională (lichelele ar fi cei care au susţinut comunismul – „aţi putut face cu putinţă, hrăni şi cauţiona oroarea vreme de 40 de ani"). O identificare suplimentară – dar nu mai lămuritoare – se face prin (auto)punitiunea propusă de Liiceanu „lichelelor": retragerea sau suspendarea dreptului la cuvânt (în scris, la televiziune, în contexte informale), retragerea lor din cadrul dialogului (fie şi a unui dialog de tip juridic) care ar fi trebuit să însoţească schimbarea sistemului. Acţionează, desigur, în această identificare-prin-cuvânt a lichelelor parti-pris-ul de scriitor al lui Liiceanu, mai sensibil la spectacolul superficial al omagiatorilor decât la cel al decidenţilor şi executanţilor. Aceste imprecizii contrastează cu aparenta claritate cu care Liiceanu sugerează că identifică „lichelele", care ar compune o clasă distinctă, omogenă şi diferenţiată „în mijlocul acestui popor". Dar aceste imprecizii poetice şi patetice, de impact mai mult emoţional decât raţional, sunt, de fapt, esenţiale. Sub semnul acestor identificări vagi a celor vinovaţi de comunism va sta, de fapt, tot travaliul postcomunist al „condamnării comunismului", al indistincţiei între culpa individuală şi cea colectivă. Tocmai ele vor face posibil arbitrarul indexativ care aranjează ca după 1989 criteriile de identificare a cuiva drept „(neo)comunist" să varieze aparent haotic, dar în fapt interesat.

Revoluţia din decembrie 1989 produce o resetare a taxonomiei sociopolitice curente, începând de la simplele apelative (uniformizatorul „tovarăş" lasă loc mai burghezului „domn") şi continuând cu clasa politică (dispar activiştii, „tovarăşii primi" etc.) sau cu cea însărcinată cu ordinea, paza şi/sau represiunea (miliţienii devin poliţişti, Securitatea este desfiinţată în primă instanţă, fiind înlocuită după o vreme de Serviciul Român de Informaţii, dar continuându-şi existenţa atât prin biografiile individuale ale membrilor săi, cât şi ca actor principal în imaginarul cotidian mai mult sau mai puţin conspiraţionist[2]). La nivelul biografiilor

1. Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, ediţia a V-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012, pp. 11-12.
2. Vezi anecdota relatată de Andrei Pleşu: „lumea era destul de nevrozată pe tema asta [a Securităţii reproduse după 1989], şi îmi aduc aminte că, o dată, fiind împreună cu Dinescu la Iliescu, primul, în stilul lui obişnuit, l-a apucat de braţ şi l-a întrebat: «Bre, spune, ne mai ascultă sau nu ne mai ascultă? Matale ce ştii?», iar Iliescu a ridicat din umeri şi a

individuale, tranziția cunoaște mai multe trasee, multe reductibile la conversia ca reconvertire. Câțiva ștabi comuniști sunt relocați din Primăverii la pușcărie; Dumitru Popescu câștigă astfel ocazia de a poza, printr-un jurnal de închisoare publicat cu promptitudine (*Timpul lepros*, 1992), într-un prim deținut politic al postcomunismului, într-un Soljenițîn sau Steinhardt. Mai târziu, Nicolae Dan Fruntelată, în cartea *Diversiunea „albumul" și păpușarii ei* (2011) – pledoarie pro domo în cadrul afacerii albumului *Minunata și fascinanta Românie*, a cărui apariție fusese aprobată de Fruntelată din poziția de secretar de stat în guvernul Văcăroiu, motiv pentru care a fost urmărit ulterior în justiție împreună cu alți decidenți –, își va considera propriul proces „primul proces politic al noii democrații". Metamorfozele sunt multiple. Foștii comuniști devin anticomuniști intransigenți. Autorii de literatură omagială se specializează în literatura dedicată noilor figuri politice: unii devin monarhiști, alții cântă victimele închisorilor. Parabolicul face loc realismului „curajos". Vechea ordine, pe scurt, este înlocuită printr-o euristică taxonomică aflată deocamdată *in progress*, dar care evoluează treptat către stabilizare; acest proces are un caracter ideologic-instituțional, soldat cu efecte în realitate, nefiind doar o simplă listă de figuri literare. În lumea scriitorilor funcționează în primă instanță excluderi pe baza apartenenței mai mult sau mai puțin presupuse la clasa „comuniștilor". Conducerea Uniunii Scriitorilor este schimbată: în locul președintelui Dumitru Radu Popescu, căruia i se reproșează, în antiteză cu curajul operei sale (*F*, *Vânătoarea regală* ș.a.), atitudinea colaboraționistă cu ceaușismul târziu, vine Mircea Dinescu, propulsat de statutul de disident construit în ultimii ani printr-un volum interzis, *Moartea citește ziarul*, și prin interviuri anticeaușiste acordate unor publicații din Franța și Germania. Conducerea revistei protocroniste *Luceafărul* este înlocuită în primele zile din 1990. Totuși, se poate observa că briciul taxonomic acționează fără memorie, sincronic, și nu diacronic, asupra pozițiilor surprinse în decembrie 1989, și nu asupra pozițiilor deținute de-a lungul întregii perioade comuniste. Astfel, un fost nomenclaturist ca Octavian Paler, membru al CC al PCR și șef al Televiziunii și al celui de-al doilea ziar ca importanță, *România liberă*, dar trecut în ultimii șapte ani de comunism într-o zonă gri (scos de la *România liberă*, unde totuși excelase prin zel propagandistic, refuză o altă poziție „inferioară", de pildă redactor-șef la revista *Magazin*, preferând să se pensioneze), ajunge să joace un rol de justițiar anticomunist. În primele numere postcomuniste din *România literară*, el face interviuri cu membri ai diasporei anticomuniste – Monica Lovinescu, Virgil Ierunca – cu aerul că suferiseră împreună. Mai mult, publică pagini de jurnal din ultimul an de comunism, martore ale zbuciumului anticomunist al lui Paler. Are loc de fapt o luptă pentru putere decisă de câteva principii (poziția anticomunistă din postcomunism are ascendent față de apropierea de puterea politică din

---

spus: «Dracu' știe, nevastă-mea spune că și acum aude aceleași zgomote în receptor ca și înainte de '89». Eu am plecat destul de traumatizat după această discuție. Dacă președintele țării nu știa sigur cum stau lucrurile... Îmi aduc aminte că am avut o discuție și cu Măgureanu. I-am dat telefon și i-am spus: «Domnule, ce se întâmplă?», iar Măgureanu mi-a răspuns: «Prima instituție care s-a privatizat în România a fost Securitatea. Au plecat cu aparatură, au plecat cu documente, să nu vă mire, e posibil, dar nu noi, instituția, ci toate franjurile ei»" (Andrei Pleșu și Petre Roman în dialog cu Elena Ștefoi, *Transformări, inerții, dezordini. 22 de luni după 22 decembrie 1989*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 130).

comunism – cazul lui Octavian Paler; anticomunismul postcomunist răscumpără „păcatele trecutului"), fluctuante însă de la individ la individ, în funcție de felul în care reușește fiecare să-și câștige o nouă poziție nu doar pe spezele interpretării trecutului, ci și pe socoteala interpretării biografiei celorlalți competitori. În toate publicațiile abundă demascările: sunt demascați foștii comuniști strecurați în noua presă, demascatori fiind, nu o dată, chiar foști comuniști notorii. Toată lumea încearcă să se desolidarizeze de comunism, metonimizat ca anomalie monstruoasă prin intermediul familiei Ceaușescu. Unii nu reușesc să se relanseze în noua viață, pe noua scenă, și se simt pe drept cuvânt marginalizați[1]. Interesant este însă că tocmai subiecții care ar fi putut reclama, în baza unui anticomunism indiscutabil, poziții de putere în noua configurație, adică reprezentanții exilului anticomunist, sunt excluși aproape cu totul nu doar din redistribuirea pozițiilor „materiale" (lucru firesc, dat fiind că majoritatea exilaților nu doresc să se întoarcă în România), ci și din reconfigurarea canonică. Există totuși excepții, între care Monica Lovinescu și Virgil Ierunca joacă rolul central, fiind fetișizați, cu prea puțin spirit critic, în special în primul deceniu postcomunist, când logica rigidă și învechită a Războiului Rece pe care ei o propovăduiesc are cel mai mare impact. Dar de regulă scriitorii din exil (care se vor editați și discutați în țară după deșertul exilului în care își închipuiseră că ei reprezintă adevărata literatură română, dacă nu măcar o parte egală în drepturi a literaturii române cu scriitorii din țară) sunt întâmpinați cu cea mai rece indiferență, deși fac nu puține diligențe, unele foarte materiale[2], pentru a fi introduși în canonul ștanțat în patrie. Prima secvență taxonomică, așadar, acționând prin includere sau excludere din lumea scriitorilor, este antiteza comunist-anticomunist; ca anticomuniști se califică și scriitori patent neutri ideologic în vremea comunismului, precum reprezentanții așa-numitei Școli de la Târgoviște; Mircea Horia Simionescu, de pildă, se va simți obligat după 1989 să-și justifice poziția anterioară de șef de cabinet al lui Dumitru Popescu, reinterpretând-o oarecum hilar ca subminare din interior a aparatului birocrației partinice. În funcție de această diferență operativă se redistribuie pozițiile de putere în cadrul câmpului (conducerea Uniunii, reviste literare, edituri, burse etc.). O propunere taxonomică ceva mai complexă face Alexandru George în volumul *Capricii și treceri cu gândul prin spații* (1994), propunând distingerea între oponenți, rezistenți și disidenți[3]. Noutatea e că acum disidența este încadrată ca

1. De pildă, Dumitru Micu: „Nu mă consider, ci sunt marginalizat. De tot. Marginalizat e puțin spus. Termenul propriu este: eliminat. Pur și simplu, nu exist pentru lumea și presa literară, pentru organele de cultură – și, tot mai vădit, nici pentru lumea intelectuală largă. Am decăzut civic. [...] nu-mi mai cere colaborarea aproape niciun periodic" (C. Stănescu, *Interviuri din tranziție*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 179).
2. Potrivit amintirilor lui Alex. Ștefănescu, Leonid Mămăligă, semnând ca scriitor L. M. Arcade, i-a oferit găzduire la Paris în schimbul unor lecturi din opera sa (Alex. Ștefănescu, „O oră în plus cu Monica Lovinescu", *Adevărul*, 6 martie 2015).
3. Vezi Alexandru George, „Oponenți, rezistenți, disidenți", în idem, *Capricii și treceri cu gândul prin spații*, Editura Albatros, București, 1994, pp. 204-213. „Fără să fi aparținut nomenklaturii, era cu neputință să comiți un gest de disidență și nu e o întâmplare că ea a pornit în Rusia de la un savant ilustru care slujise cu tot sufletul regimul, Saharov, și de la un literat «recuperat» de comunism ca Soljenițîn. (A fi membru al Uniunii scriitorilor sovietici și a ocupa un apartament în centrul Moscovei, pentru că ai scris 180 de pagini de literatură, e o situație cu totul excepțională, de care nu te puteai bucura decât ca de un

poziție în cadrul comunismului, nu ca opoziție la comunism din afara lui. Dar, odată cu slăbirea influenței din anii '90 a „est-eticii" Monicăi Lovinescu[1], produsă și de relativizarea memoriei comunismului sub efectul distanței temporale, diferența dintre scriitorii „compromiși" și cei „disidenți" sau „rezistenți" scade. Ea este realimentată însă cu altă substanță, și anume prin dosarele de Securitate care încep să intre în spațiul public după înființarea CNSAS (1999). Astfel, vechea taxonomie suportă o întărire și în același timp o mutație, în măsura în care de eticheta de colaborator al Securității sunt atinși o serie de scriitori care trecuseră drept anticomuniști (Alexandru Paleologu își devoalase la începutul anilor '90 angajamentul ca informator și fusese ca atare admirat o vreme pentru curajul său ; dar revelarea ulterioară a unor detalii privind delațiunile efective, detalii pe care „mărturisirea" le efasase, îi dăunează semnificativ chiar în preajma alegerilor din 2000, când Paleologu participă pe listele PNL pentru un loc în Senat[2]), în timp ce alții socotiți unanim propagandiști ai comunismului (de la Adrian Păunescu la Vadim Tudor[3]) trec aproape neatinși de „dosariadă"[4].

---

privilegiu, indiferent de suferințele îndurate anterior.) În timp ce Esenin sau Mandelștam au dispărut, practic vorbind, exterminați în condiții misterioase, disidenții din anii '70 riscau doar o excludere de la favoruri, sau pașaportul pentru străinătate. [...] același lucru s-a petrecut și la noi, unde o serie de privilegiați au făcut foarte sincere și mici acte de rebeliune, de la uitatul Al. Jar la cei din anii '70 și '80 [...]. [A] risca o disidență în anii '50 era un act de sinucidere, în anii '70 un act de neghiobie, dacă nu erai un om celebru sau măcar în situația de a ți se populariza «îndrăzneala»" (pp. 208-209).

1. Termenul își datorează notorietatea utilizării de către Monica Lovinescu, inclusiv în titlul unui volum – *Est-etice. Unde scurte IV* (Editura Humanitas, București, 1994) –, într-un sens nedefinit sistematic, dar inferabil sub specia cooptării eticii în judecata estetică cu privire la valorificarea literaturii scrise în comunism.
2. Vezi Tudorel Urian, *Viețile lui Alexandru Paleologu*, Editura Vremea, București, 2010.
3. Cazul lui Vadim Tudor provocase o anumită tulburare a apelor în CNSAS, în urma căreia Andrei Pleșu își dăduse demisia, revoltat că lui C. V. Tudor i s-a eliberat certificat de necolaborare, în pofida legăturilor sale la vedere cu Securitatea.
4. Principalele lucrări în context românesc despre diversele forme de colaborare cu Securitatea îi aparțin lui Gabriel Andreescu – *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității*, Editura Polirom, Iași, 2013, și *Existența prin cultură. Represiune, colaborationism și rezistență intelectuală sub regimul comunist*, Editura Polirom, Iași, 2015. În prima sunt discutate cazurile Adrian Marino, Constantin Noica, Nicolae Balotă, Alexandru Paleologu, Mihnea Berindei, Mihai Botez, Nicolae Breban. În a doua, din nou cazurile Noica și Balotă, dar și Mircea Iorgulescu și Ștefan Aug. Doinaș. Andreescu face efortul cel mai sistematic și mai științific de a construi pe nisipul mișcător al arhivelor fostei Securități un sistem înăuntrul căruia să poată fi diferențiate nuanțele colaborării scriitorilor și intelectualilor cu Securitatea, pe de o parte, și distinse cazurile reale de colaborare (Constantin Noica) de cele fabricate în presa postcomunistă (Adrian Marino), pe de altă parte : „Studiul sistematic al arhivei oferă cercetătorului câteva instrumente substanțiale pentru înțelegerea a ceea ce spun dosarele. El va ajunge să distingă între limbajul informatorului și cel al ofițerului, chiar dacă documentul nu le separă, și va recunoaște declarațiile tipice ale muncii de rețea, independente de faptele descrise. Va putea interpreta notele în raport cu ansamblul materialelor din cazul dat și, în loc să-l păcălească, contradicțiile și incongruențele îl vor ajuta să pătrundă în spatele filelor cercetate. Va tinde să culeagă informațiile din realitate capabile să completeze și să verifice ceea ce se găsește în arhivă. Pentru decodarea documentelor sunt multe reguli care se pot învăța, totuși investigarea dosarelor nu se poate reduce la aplicarea unui algoritm. Interpretarea celor elaborate și depozitate de Securitate este de natura hermeneuticii" (*Cărturari, opozanți și documente*, p. 16).

Câteva profiluri intelectuale

Polul neoconservator

Ca și Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu (n. 1948) a evoluat sub influența lui Constantin Noica, dar distanțându-se de el. Despre această datorie ambiguă vorbește dedicația volumului *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului* (1988): „Lui Constantin Noica. Dacă nu l-aș fi cunoscut, n-aș fi putut scrie această carte. Dacă l-aș fi ascultat, n-aș fi scris-o". Un alt mod de a se împotrivi maestrului a fost fuga de o specializare prea rigidă, prea tehnică. După ce s-a impus ca istoric al artei cu *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană* (1980), prin *Minima moralia* Pleșu a dedicat o carte eticii (domeniu pe care Noica îl desconsidera și ca teorie, și ca practică). Apoi a explorat eseistic sau sub formă de tratat istoria religiilor: *Limba păsărilor* (1994), *Despre îngeri* (2003), *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste* (2012). De asemenea, a făcut publicistică săptămânală (cu unele întreruperi în perioadele în care a fost ministru) la *Dilema* și *Dilema veche*, din producția extinsă de texte editându-și mai multe culegeri: *Chipuri și măști ale tranziției* (1996), *Obscenitatea publică* (2004), *Despre frumusețea uitată a vieții* (2011), *Față către față. Întâlniri și portrete* (2011), *Neliniști vechi și noi* (2016). Notele dintr-un jurnal pe sărite, culese în *Note, stări, zile: 1968-2009* (2010), fuseseră și ele tipărite inițial în revistă. Plus volume de conferințe – *Despre inimă și alte eseuri* (2017) – și de interviuri – *Din vorbă-n vorbă. 23 de ani de întrebări și răspunsuri* (2013). Iată așadar o mare mobilitate, dar mai curând în extensiune decât în intensiune. Ca și Liiceanu, Pleșu este un mare stilist, producând numeroase pagini de proză antologabilă – multe piese de referință apar, de pildă, în *Comédii la porțile Orientului* (2005). De la Caragiale, proza românească a cunoscut puțini autori cu un control atât de fin al frazei, instrumentat cu efecte devastatoare sau, după caz, înălțătoare în special în texte satirice, în pamflete sau în portretistică. Un volum de memorii semnat de Pleșu ar deveni probabil capodopera vieții lui de autor. Dar la fundația acestui mare stilist cu facondă rabelaisian-gurmandă de erudit și de clovn stă o filozofie profund conservatoare. Acest *grund* a fost disimulat în anii '90 prin jocul făcut de Pleșu în zona revistei *Dilema* – jocul relativizării certitudinilor, al medierii între tabere polarizate, al combaterii clișeelor etc. De altfel, și *Minima moralia* era o investigație privind „intervalul", adică spațiul plin de incertitudini care însoțește o căutare (spirituală, dar nu numai); nu întotdeauna această căutare premerge o descoperire, o revelație autentică, însă, arată Pleșu, este necesară întotdeauna ca spiritul căutător să aibă toaleta în regulă, să stăpânească o igienă contingentă. Robinson Crusoe, pe care *Minima moralia* îl problematiza pe larg, îi oferea astfel autorului – care respingea nu fără indignare toate lecturile în cheie postcolonială ale personajului lui Defoe – alegoria raportării la un reper absolut:

> Etica lui Robinson e criteriologie morală gândită din punctul de vedere al unui *Ganz Anderes* (acel *Aliud valde* augustinian): ea nu caută comportamentul just față de semeni, decât dacă acesta e racordat la ceea ce Jean Anouilh, în *Becket*, numea *l'Honneur de Dieu*. E vorba, în fond, a găsi un principiu moral, care să nu-și extragă

validitatea dintr-o adecvare promptă la nevoile celuilalt şi ale propriei sociabilităţi, ci dintr-o sursă absolută a validităţii, o sursă fermă, imuabilă, autonomă, aceea care îl împiedică pe Robinson să umble gol pe insulă, deşi e singur[1].

Publicată în plin comunism, o astfel de poziţie, care ocoleşte contingenţa întâlnirii cu celălalt pentru a-l descoperi pe Dumnezeu ca referinţă întemeietoare, este tot ce poate fi mai depărtat de marxism[2]. Nu întâmplător, în partea a doua a proiectatei trilogii despre etică, *Despre îngeri*, figura mediatoare pentru ideea de interval nu mai este Robinson, o figură totuşi laică, ci îngerul. Cu acest tratat despre îngeri Pleşu se instalează în plin misticism. Revenind însă la activitatea lui publicistică, deşi Pleşu caută mai întotdeauna compromisul, zona de întâlnire în care poziţii ireconciliabile pot sta la taifas, locul în care o găseşte este tot un teritoriu bazat pe morala creştină, spaţiul unei cumsecădenii joviale, dar prea bine centrate în zona valorilor tradiţionale. O piesă cât se poate de caracteristică pentru parametrii acestei poziţii în fond hegemonice în datele României de după 1989, trăind într-un „cult necrofil al istoriei consumate sau, în cel mai bun caz, al anistoricităţii, al unui estetism şi al unor idei vag «în dialog», dar fără context şi ramificaţii în cotidian"[3], este *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri* (2006), micul volum de conferinţe ţinute de Andrei Pleşu cu diverse prilejuri peste hotare şi „destinate unui public larg"[4]. Pe fondul unei antipatii constante faţă de „ideologii" şi în lipsa unor coordonate analitice de discutare a acestora, ideea care vertebrează sistemul lui Andrei Pleşu şi apare pe post de concluzie în trei din cele patru conferinţe este că trebuie să avem umor: „Pentru a ajunge la un numitor comun ar trebui ca şi dumneavoastră şi noi să avem mai mult umor"[5] („Despre bucurie în Est şi în Vest"); „O foarte consistentă sursă de toleranţă, insuficient luată în seamă, este *umorul*"[6] („Toleranţa şi intolerabilul. Criza unui concept"); „Pentru a le rezista [ideologiilor], trebuie să rămâi viu, reactiv, neînregimentabil. Şi să-ţi păstrezi umorul"[7] („Ideologiile între ridicol şi subversiune"). Soluţiile

1. Andrei Pleşu, *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, pp. 128-129.
2. Iată un pasaj din *Manuscrise economice din anii 1857-1859* care exprimă antipatia lui Marx faţă de genul robinsonadelor: „Omul este [...] nu numai un animal social, ci un animal care numai în societate se poate singulariza. O producţie realizată de un individ izolat în afara societăţii – fenomen rar, posibil în cazul unui om civilizat pe care întâmplarea l-a aruncat într-o regiune nelocuită şi care posedă deja în sine, virtualmente, forţele societăţii – este ceva tot atât de absurd ca şi ideea că limba s-ar putea dezvolta fără indivizi care să trăiască împreună şi să vorbească între ei" (Karl Marx, *Bazele criticii economice politice*, vol. I, Editura Politică, Bucureşti, 1972, p. 16).
3. Cristian Moraru, „Băsescu, *c'est nous* sau politicul – în teorie", *A(l)titudini*, nr. 40-42, 2009.
4. Volumaşul conţine patru conferinţe ţinute în faţa unui public germanic: „Despre bucurie în Est şi în Vest" (deschiderea Festivalului internaţional de muzică simfonică de la Salzburg, 25 iulie 2003), „Despre elite în Est şi în Vest" (Wissenschaftskolleg zu Berlin, în seria Conferinţelor Ernst Reuter, iunie 2000), „Toleranţa şi intolerabilul. Criza unui concept" (Basel, în seria Jacob Burckhardt-Gespräche auf Castelen, 21 noiembrie 2003), „Ideologiile între ridicol şi subversiune" (Landeskuratorium Bayern, Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft, 28 noiembrie 2005).
5. Andrei Pleşu, *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri*, p. 27.
6. *Ibidem*, pp. 106-107.
7. *Ibidem*, p. 134.

indicate de Pleşu sunt la rândul lor amuzante sau curioase. Dacă „Despre bucurie în Est şi în Vest" îi propune reconstrucţiei europene aritmetica idilică a unificării „bucuriilor" („Unificarea europeană va însemna, între altele, şi *o unificare a bucuriilor noastre*, o armonizare a experienţei bucuriei din Est cu experienţa bucuriei din Vest"[1]) şi dacă „Despre elite în Est şi în Vest" ajunge, după ocoluri şi reducţionisme de felul „ceea ce comunismul vizează cu adevărat sunt elitele", la soluţia *deus ex machina* a sponsorului-ctitor[2], soluţia din „Toleranţa şi intoleratul. Criza unui concept" e fără doar şi poate mistică:

> Alături de umor, un fundal stimulativ pentru toleranţă este credinţa adevărată, sau, ca să folosesc un termen mai larg, *simţul transcendenţei*. Intoleranţa este, dimpotrivă, o *supralicitare a imanenţei*, o specie de miopie, care monumentalizează diferenţele existente în desfăşurarea indefinită a orizontalei, o miopie incapabilă să ia înălţime, să privească lucrurile nu din perspectiva zarvei cotidiene, ci din aceea a unei calme, înalte, atemporalităţi. Toleranţa anticipează sau imită „îngăduinţa" suverană a lui Dumnezeu...[3]

Fapt cu atât mai ironic cu cât în incipitul conferinţei Pleşu luase peste picior pretenţiile unui universitar indian de a fundamenta drepturile omului pe *dharma*, un termen parohial-mitologic cu totul exotic în contextul raţional-„universalist" al discuţiei. Dar acolo unde India se dovedise neputincioasă, creştinismul rezolvă miraculos toate problemele.

Tot la polul conservator, Horia-Roman Patapievici (n. 1957) este unul dintre brandurile culturale cele mai vizibile apărute şi consolidate în peisajul postdecembrist. Dincolo de calităţile sale reale (erudiţie, şarm speculativ şi stilistic), eseistul a beneficiat de o agresivă expunere mediatică, fie ca erou civilizator, fie ca „victimă exponenţială". Sunt de amintit scandalul „căpitanului Soare"[4], care, bine speculat mediatic, l-a extras pe Patapievici din audienţa de nişă, sau textele

1. *Ibidem*, p. 28.
2. „În ce mă priveşte, am în minte un portret ideal al sponsorului «cultural» şi, de altfel, cred că l-am şi întâlnit de câteva ori: e cineva care, după ce a investit cu folos în mari proiecte de educaţie universitară, în cercetări despre arta guvernării, legislaţie, liberalism, ecologie şi minorităţi, în programe de revitalizare economică şi instituţională, simte nevoia să iasă din circumstanţial, din rezonabilul de primă instanţă, pentru a investi într-un joc cu mărgele de sticlă. A finanţa instalarea lui Newton sub măr sau navigaţia utopică a lui Columb s-a dovedit rentabil" (*ibidem*, p. 67).
3. *Ibidem*, p. 107.
4. „După cum ştii, cei ce zboară în bătaia săgeţii se aşază sub semnul puterii lui Apollo. [...] Ce ironie că numele generic al celor cărora muzica textului tău le-a chinuit sufletul a devenit tocmai «Soare», numele astrului strălucirii şi al limpezirii totale, întruchipat de către zeul Apollo! Dar eu sunt înclinat să cred că această coincidenţă între numele unui zeu şi numele unui căpitan din SRI nu este întâmplătoare. Arătându-te lumii întregi, făcându-i pe oameni să fie atenţi la vibraţia arcului tău şi la muzica lirei tale, căpitanul cu nume conspirativ de zeu grec nu a făcut decât să-şi slujească zeul cu nume de căpitan român" (Gabriel Liiceanu, *Declaraţie de iubire*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, pp. 173-174). Editorul Liiceanu respinsese iniţial manuscrisul: „mi-am spus, învins de haosul în care trăiam şi de calcule comerciale, cine va zăbovi în preajma formării cuiva a cărui formă nu se întipărise încă în conştiinţa publică?" (Gabriel Liiceanu, *Declaraţie de iubire*, p. 168). Pentru reconstituirea afacerii Soare, vezi Nicoleta Sălcudeanu, *Revizuire şi revizionism în literatura postcomunistă*, Editura Muzeul Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013, pp. 161-164.

encomiastice care i-au însoţit primele cărţi, semnate de figuri vizibile precum Virgil Ierunca („L-am cunoscut, până la urmă, pe Patapievici. La Paris[1]. L-am privit îndelung. Aşadar el era cel pe care-l aşteptam. Mi-e greu să-i fac portretul. Şi cred că nu voi izbuti vreodată. Nu i-am zărit decât inima lui dreaptă. Şi mi-a fost [îmi este] de ajuns. Mi-am dat seama că nu făceam decât să ne re-întâlnim, deşi nu ne cunoscusem. A început să povestească. Îi visasem de fapt povestea şi el nu făcea decât s-o reconstituie. [...] A început să-mi fie frică [nu cred în arheologiile alter-ego-ului]"[2]) ori Gabriel Liiceanu („Te îmbrăţişez, dragul meu Kierkegaard bucureştean. De fapt, nu, greşesc spunându-ţi că eşti un Kierkegaard al nostru ; am să spun mai degrabă despre Kierkegaard că este un fel de Patapievici danez. Căci, ca şi tine, Kierkegaard avea conştiinţa misiunii lui divine : aceea de a-şi trezi compatrioţii. Şi, ca şi în cazul tău, compatrioţii l-au batjocorit ; l-au meritat tot atât de puţin pe cât te meritām noi pe tine"[3]). În condiţiile unui câmp cultural postcomunist încă rudimentar, astfel de rampe simbolice lansează fără să admită replică. Comentatori ponderaţi nu văzuseră totuşi în prima carte a lui Horia-Roman Patapievici, *Cerul văzut prin lentilă* (1995), compusă din eseuri alegre pe teme de filozofie, epistemologie, etică, politologie, istorie a ştiinţelor, simptomatologie românească, mai mult decât „o bună cameră de rezonanţă pentru idei puse în circulaţie de către alţii"[4]. O carte-vedetă a anilor '90 este *Zbor în bătaia săgeţii* (1995), un autobiografic „eseu asupra formării" (subtitlul volumului) scris la treizeci de ani, sub forma adresării directe către un prieten. Tema este aceea a formării excentrice atât faţă de sistemul educaţional oficial, cât şi faţă de alţi maeştri decât aceia din cărţi – o replică, în ceea ce priveşte al doilea termen, la naraţiunea paideică ataşată unui maestru underground, Constantin Noica, în *Jurnalul de la Păltiniş* al lui Gabriel Liiceanu. Patapievici inventariază aici cărţile, întâlnirile, prietenii care i-au marcat conştiinţa ; de asemenea, reconstituie geneza proiectelor, poemelor, eseurilor, prozelor pe care le-a conceput sau scris până la treizeci de ani pentru uzul exclusiv al spaţiului său privat şi pe care le anexează într-o bibliografie finală. În absenţa unei autoironii rezonabile, cartea suferă de preţiozitate stilistică cu accente de superbie juvenilă, de verbozitate filozofică, de mobilizarea subiectului narator sub mistica unui destin, a unei „viziuni". Bunăoară, pe 13 ianuarie 1984 tânărul Patapievici are o revelaţie pascaliană (care trimite, *avant la lettre*, la vizionarismul cărtărescian din *Orbitor*) :

> Deodată m-am împotmolit, de parcă mi-ar fi fost brusc măturată cuprinderea minţii. [...] Am văzut globul terestru chiar în faţa ochilor, limpede, irizat în albastru şi strălucitor. Vedeam ţinuturile, formele de relief, mişcările oamenilor, oraşele, fluviile, nu ştiu cum. [...] puteam focaliza diferit totul, fără efort, ca şi cum ochii mei

1. Monica Lovinescu evocă în *Jurnal* acest moment : „descoperim un tânăr [...] simplu, emoţionat, aproape patetic, care ne vorbeşte de tatăl lui ieşind din închisoare şi nespunându-i nimic din cele petrecute acolo. Aduce o sticlă de Murfatlar s-o bem împreună în amintirea acestui tată mort fără să-i fi spus fiului suferinţele prin care a trecut" (însemnare din 8 noiembrie 1992). De fapt, Dionisie Patapievici, director al Direcţiei Circulaţie Monetară din cadrul Băncii Naţionale, făcuse parte în înalta tehnocraţie financiară din comunism, nu dintre cei prigoniţi politic, cum sugerase fiul său.
2. Virgil Ierunca, „Cuvânt-înainte", *Cerul văzut prin lentilă*, Editura Nemira, Bucureşti, 1995, p. 9.
3. Gabriel Liiceanu, *Declaraţie de iubire*, pp. 174-175.
4. Ştefan Borbély, *Xenograme*, Editura Cogito, Oradea, 1997, pp. 65-70.

ar fi fost călăuziți. Viziunea mea a fost tot timpul tăcută: nu am auzit voci și nici zgomote. Am văzut creșterea civilizațiilor, expansiunea și moartea lor: le-am văzut moștenitorii și am văzut continuitatea lor, în ciuda dispariției și morții[1].

Culegerea de articole *Politice* (1996) a stârnit un enorm scandal: nu atât prin publicistica propriu-zisă, scrisă de pe poziția opoziției intelectuale la regimul politic Ion Iliescu din perioada 1990-1996, cât prin secțiunea inaugurală a volumului, compusă din scrisori expediate în 1990 lui Alexandru Paleologu. E vorba de câteva zeci de pagini în care Patapievici își exprimă umoral, violent și patetic dezgustul față de deturnarea revoluției române din decembrie 1989. O serie de pasaje decupate din context – de altfel, foarte violente stilistic și vehiculând idei reacționare precum necesitatea votului cenzitar – au fost de atunci, fără întrerupere, folosite ca probe incriminatorii împotriva autorului: „Nu cred cu adevărat în violență, altfel ar fi trebuit de mult să trec la execuțiile de tip Neceaev. Numai violența, numai sângele mai pot trezi acest popor de grobieni din enorma-i nesimțire. Mă simt personal jignit de prostia bășcălioasă, de acreala invidioasă, de stridența de țoapă a acestei populații ignare"; „În condițiile votului universal și egal dictează cei cu urina puternică. România ar fi putut fi salvată de rrromâni prin votul cenzitar. Dar România va fi distrusă de rrromâni, care *nu pot* alcătui un popor, pentru că valorează cât o turmă: după grămadă, la semnul fierului roșu". În a doua ediție a cărții, sub titlul „Criticilor mei", Horia-Roman Patapievici a deconstruit exemplar ca urbanitate și eleganță criticile care îi fuseseră aduse – chiar și pe acelea evident ignare –, invocând contextul istoric special al scrisorilor și convenția literară a „culturii de imprecație". Dintre critici, e de reținut reproșul lui Liviu Antonesei, care observă în construcția volumului o „lipsă de coerență", provocată de ecartul dintre limbajul esențialismului etnic din scrisorile către Alexandru Paleologu și critica antiesențialistă în partea a doua a *Politicelor*. *Omul recent* (2001)[2] marchează începutul fazei reacționare a lui Patapievici, ale cărei semințe erau deja aruncate. Cartea ambiționează să fie o variantă românească la *Criza spiritului american. Cum universitățile au trădat democrația și au sărăcit sufletele studenților* de Allan Bloom. Este o critică fragmentară, cu referințe din economie, epistemologie, politologie, sociologie etc., la adresa modernității și a exceselor manifeste în apendicele ei postmodern (relativism, multiculturalism, „corectitudine politică" etc.). Pot fi găsite aici mai toate clișeele neoconservatorismului cultural, asociat cu un libertarianism economic dezlănțuit. Cartea a fost atacată sistematic dinspre revista *Observator cultural*, care i-a dedicat două grupaje de articole care îi sancționau dur reacționarismul. În apărare i-au sărit reviste ca *România literară* sau *22*, care au reechilibrat balanța printr-o șarjă de encomioane. *Discernământul modernizării. 7 conferințe despre situația de fapt* (2004) și *Partea nevăzută decide totul* (2015) reiau didactic tezele din *Omul recent*, recurgând la specia conferinței. Nici opera de erudiție a lui Patapievici nu evită

1. H.-R. Patapievici, *Zbor în bătaia săgeții. Eseu asupra formării*, Editura Humanitas, București, 1995.
2. Cristian Moraru, „«Modelul Cărtărescu» versus «modelul Patapievici». Discursuri culturale si alternative politice in Romania de azi", *Observator cultural*, nr. 177, 2003: „stufoasă și deprimantă combinație de semidoctism, ieremiadă vag marcusiană, antimodernism și antiliberalism".

misticismele. *Ultimul Culianu* (2010) construiește o teorie metafizică mai curând curioasă a morții lui Ioan Petru Culianu ca manifestare a ceea ce Lucian Blaga numise „cenzura transcendentă" ; la fel ca în cazul nebuniei lui Nietzsche, moartea lui Culianu – ajuns în ultima parte a vieții „în posesia unei scheme universale de cunoaștere" – ar fi reprezentat reacția prin care un „Mare Anonim" a răspuns „ofensei" savantului. În opoziție cu figura raționalistă pe care o făcuse în anii '90, când sancționa misticismele *à la* René Guénon ale unui Dan Stanca, Patapievici a intrat cu *Omul recent* într-un labirint mistic-ezoteric în care lucrări ca *Două eseuri despre paradis și o încheiere* (2015) nu fac decât să-l afunde.

Medieri liberale

Ca istoric al ideilor, Sorin Antohi (n. 1957) a urmărit în special tema utopiei. Acest interes s-a reflectat în *Utopica. Studii asupra imaginarului social* (1991) și *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română* (1994), adunând studii în stilistici diferite din anii '80-'90. Altă temă care îi traversează opera – una în același timp fragmentară și sistematică – este raportul dintre intelectuali și putere. Într-unul din studiile strânse în *Exercițiul distanței. Discursuri, societăți, metode* (1997), el combate definirea pasivă a inteligheției ca „elită cultivată" în favoarea uneia mai active politic : „inteligheția regrupează, dintre toți actorii sociali care dezvoltă activități intelectuale, pe aceia care inventează – și fac recurs la – strategii de transformare a cunoașterii (sau a unui alt capital simbolic ; în rezumat : *auctoritas*) în putere (*potestas*)"[1]. În studiul introductiv din *Războaie culturale. Idei, intelectuali, spirit public* (2007), Antohi surprinde rolul ambiguu, mai curând apolitic al propriei generații :

> În fond, generația mea – Generația '80 – și-a petrecut deceniul eponim în confuzia metapolitică și culturală a ceaușismului târziu, inclusiv prin aderența simultană la un postmodernism fără ideologie (și, în orice caz, fără asumarea genealogiei și angajamentelor sale politice de stânga) și la un model pe care abia azi îl descoperă în adevărata lumină (mai bine zis, umbră) politico-ideologică, definit de marea cultură a generației interbelice și de supraviețuitorii săi iluștri din țară și din exil[2].

Tot acest interes față de politic a fost mai curând acela al unui observator pe cât posibil imparțial, care a sancționat atât ficțiunile compensatorii ale autohtoniștilor protocroniști, cât și discursul europenist care punea tot ce ține de local în termeni de patologie. Antohi a identificat propriul loc prin sintagma „Al Treilea Discurs", inspirat de liberalismul neopașoptist al lui Adrian Marino, prin care înțelege „terțul perpetuu exclus al dialogului Est-Vest, idiom de compromis între realitate și ficțiune, între istorie și utopie"[3]. Desigur, se poate observa că, în pofida dorinței lui Antohi de a-și construi o poziție cât mai neutră ideologic, simpatiile sale merg adesea către zona neoconservatoare – de altfel, de-a lungul timpului a prefațat/postfațat empatic volume de Alan Bloom, Mark Lilla ș.a.

1. Sorin Antohi, *Exercițiul distanței. Discursuri...*, p. 115.
2. *Idem*, *Războaie culturale. Idei, intelectuali, spirit public*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 23.
3. *Idem*, *Exercițiul distanței. Discursuri...*, p. 298.

Spre deosebire de majoritatea intelectualilor umaniști români, care au abordat după 1989 comentariul politic fără a depăși statutul de amatori, ALINA MUNGIU-PIPPIDI (n. 1964) a trecut cu succes prin mai multe cicluri de reconversie profesională. De formație medic psihiatru (cu studii finalizate în anii '80), în primii ani postcomuniști se impune ca jurnalist anticomunist – de o nuanță însă mai liberală decât media neoconservatoare din țară – la revista 22, *Expres*, Televiziunea Română, dar și ca autoare de proză (*Ultima cruciadă*, 2002) și de piese de teatru incisive politic: *Evangheliștii*, *Moartea lui Ariel* (ficționalizare/problematizare a crimei căreia i-a căzut victimă Ioan Luchian Mihalea), *Emanciparea prințului Hamlet*. În acest timp se respecializează profesional în sociologie politică, publicând astfel una dintre primele sinteze privind postcomunismul românesc, *Românii după '89* (1996). În această ultimă calitate și-a construit o vizibilă poziție de tehnocrat specializat în problema corupției, speculată atât academic, prin granturi și publicații în jurnale și la edituri importante din Vest (dar și ca profesoară la Berlin), cât și în cadrul societății civile din România. Acest fapt i-a permis să dezvolte o *persona* publică arogantă, care clamează cu orice prilej că a contribuit la alegerea tuturor președinților României postcomuniste (exceptându-l pe Ion Iliescu) și la mai toate politicile publice relevante din această perioadă. Însă calitatea portofoliului profesional este reală, fixând standarde de vizibilitate academică la care ceilalți intelectuali publici din România pot doar visa.

Unul dintre cele mai influente și discutate volume publicate de-a lungul anilor 2000, *Boierii minții. Intelectualii români între grupurile de prestigiu și piața liberă a ideilor* (2004) de SORIN ADAM MATEI (n. 1965) oferă o cercetare de tip sociologic, inspirată de scrierile lui Max Weber și, din tradiția locală, de Titu Maiorescu și Constantin Dobrogeanu-Gherea. Cartea urmărește rolul „grupurilor de prestigiu" în procesul, declanșat în secolul al XIX-lea, de modernizare a societății românești, societate caracterizată drept „paramodernă" (conceptul trimite la „un tip de organizare socială care, deși modernă în esență, amestecă structurile moderne cu cele tradiționale"). Prin grupuri de prestigiu, Sorin Adam Matei înțelege, în descendența conceptului weberian „grupuri de status" (*Stand*), rețele socioculturale închise, pe modelul societăților secrete, la care se accede prin operațiuni ritualice de tipul punerii sub patronajul unor figuri paternalist-tutelare și care conferă identitate și blazon într-un sens cvasiontologic. Exemplul cel mai notoriu furnizat de Sorin Adam Matei – și care a stimulat *de facto* imensul scandal produs în jurul cărții – privește „ungerea" de către Gabriel Liiceanu a lui Horia-Roman Patapievici ca membru al așa-numitului „grup de la Păltiniș". Deși mizele cărții depășesc anecdotica repertoriului contemporan, discuțiile s-au oprit de regulă în această zonă – producând, prin Alex. Leo Șerban, un concept simetric celui din titlu, „oierii minții"[1]. Autorul recitește din perspectiva temei sursele modernității românești din secolul al XIX-lea (exerciții similare au fost

1. Reacția celor vizați (Pleșu, Liiceanu, Patapievici) a fost să citească exercițiul lui Matei în linia unor teorii conspiraționiste revendicative produse prin invidia celor mai prost plasați în câmpul cultural (vezi, de pildă, Horia-Roman Patapievici, *Despre idei & blocaje. O modestă propunere de a regândi cultura română pornind de la ce îi lipsește, fără a renunța la ceea ce, în aparență, îi prisosește*, Editura Humanitas, București, 2007).

întreprinse de Caius Dobrescu și Ciprian Șiulea, împărtășind cu Sorin Adam Matei calitatea de liberali și de membri ai unui informal „grup de la Brașov" construit sub influența lui Alexandru Mușina). Astfel, pașoptismul este cercetat ca mit fondator al colectivismului naționalist și al segregației elite – oameni „obișnuiți". La rândul său, junimismului, deși i se recunosc merite în raționalizarea antidemagogică a actului politic, i se constată imputativ faptul că „aduce la Dunărea de Jos ideea politicii ca joc și artă de elite" (ceea ce Caius Dobrescu numise mentalitatea „catară"), cu rol ulterior în ascensiunea fascismului interbelic. Constantin Dobrogeanu-Gherea este supus unei relecturi pozitivante motivată prin felul revizionist în care a adaptat marxismul la realitățile românești: pe de o parte, a preluat teoria maioresciană a formelor fără fond, inversând raportul marxist dintre preeminența „bazei" asupra „suprastructurii"; pe de altă parte, Gherea ar fi modern prin sociologia sa asupra claselor conducătoare, apropiată de cea a lui Max Weber. În schimb, Lucrețiu Pătrășcanu are parte de o desconsiderare drept „marxist stalinist", din pricina modului rigid în care a aplicat în analizele sale grila stalinistă din *Cursul scurt* (1938) la necesități istorice. De o analiză ingenioasă are parte „noul etos românesc" al sinecurismului după 1989: „o formulă socială stranie, în care idealul de viață privată încearcă să facă pace cu o lume publică pierdută". O lucrare complementară va fi *Idolii forului. De ce clasa mijlocie a spiritului este de preferat „elitei" intelectualilor publici* (2010), volum colectiv, coordonat împreună cu Mona Momescu, la care contribuie, printre alții, Daniel Barbu, Caius Dobrescu, Gabriel Andreescu, Alexandru Matei, István Aranyosi și Michael Shafir. Conceptul operațional al cărții privește rolul major jucat de intelectualul generalist-diletant, lipsit de o specializare reală, în cadrul grupurilor de prestigiu din România postcomunistă. *Idei de schimb* (2011) valorifică editorial publicistica autorului.

Stânga marxistă

Prin Alex Cistelecan (n. 1979), stânga locală se apropie cel mai mult de elaborarea unei teorii marxiste asupra postcomunismului. În volumul *De la stânga la stânga. Lecturi critice în câmpul progresist* (2019), această teorie ia deocamdată o formă negativă. Ea se concentrează pe respingerea teoriilor concurente elaborate după 1989 în spațiul local, de la Sorin Adam Matei, Ciprian Șiulea, Vasile Ernu până la Cornel Ban sau Ovidiu Țichindeleanu. Într-un stil abraziv și polemic, Cistelecan demască pe rând formele de interpretare neoconservatoare, idealiste, culturaliste, comunitare, decoloniale etc. care se înfățișează ca teorii explicative în câmpul progresist. Nu se uită nici pe sine, făcându-și autocritica pentru structuralismul idealist lacaniano-marxist întrebuințat în volumul său de debut *Viața ca film porno. Protocoalele Lacan* (2007). Deși Cistelecan nu atacă frontal principala problemă ridicată de comunismul real unei interpretări marxiste (se raportează aceasta recuperator, fie și critic, la moștenirea comunismului? sau îl respinge integral ca abominație?), textul său sugerează în ce direcție va merge pe viitor – respingerea stalinismului (căruia i se admite totuși, cu toate distorsiunile irație introduse în sistem de personalitatea lui Stalin, o doză de

raţionalitate reacţională) şi pozitivarea măsurilor luate în comunismul real care pot conduce şi în continuare către transformarea marxistă a societăţii:

> [C]ititorul atent va fi observat că am promis că voi discuta cazul comunismului real românesc, dar am cramponat discuţia – şi implicit „realitatea comunistă" – exclusiv în spaţiul sovietic şi în timpul celor câţiva ani de după 1917, cât încă moştenirea leninistă şi autoritatea lui Troţki rămâneau neştirbite. E, fireşte, tot un fel de eschivă, tot prea puţin în comparaţie cu povara întregului comunism real, dar e măcar un picior, un capăt de pod în istorie: colectivizarea, naţionalizarea şi planificarea centralizată sunt începutul necesar – şi ele rămân sarcinile imediate acum poate mai mult ca oricând. Implicit, la fel de necesare sunt şi măsurile şi paşii care, în funcţie de contextul istoric întotdeauna specific, fac posibile aceste strategii de bază. Ceea ce nu înseamnă, desigur, a justifica Gulagul, procesele moscovite şi teroarea stalinistă – să-i dăm totuşi factorului personal ce-i al Cezarului, mai ales când ocupă această poziţie –, dar înseamnă a recunoaşte de la bun început, în mod materialist, rezistenţa firească la o asemenea transformare radicală a oricărui material, cu atât mai mult a societăţii, şi implicit faptul că autoritatea nu poate dispărea peste noapte, ci trebuie, dimpotrivă, mai întâi deturnată şi canalizată în apărarea progresului istoric[1].

Doi critici de film: de la estetism la critica ideologică

Alex. Leo Şerban (1959-2011) este unul dintre eseiştii/publiciştii cei mai vizibili şi mai creativi ai primelor două decenii postcomuniste. Dincolo de rolul său proeminent de critic de cinema, antologat într-un târziu în volumele *De ce vedem filme. Et in Arcadia Cinema* (2006) şi *4 decenii, 3 ani şi 2 luni cu filmul românesc* (2009), şi-a făcut mult timp un titlu de glorie din a nu publica nicio carte, invocând „un refuz cvasinevrotic de a lăsa ceva" şi natura sa agnostică care l-ar împiedica să cedeze religiei Literaturii. Masiva culegere de articole şi eseuri *Dietetica lui Robinson* (2006) nu abuzează de fapt această precauţie, fiind, conform autorului, „un compromis între un cufăr şi-o carte". Alex. Leo Şerban este un modernist radical care se simte acasă în postmodernitatea culturii de masă, un ins care iubeşte produsele unice, dar trăieşte plăceri de cunoscător şi în mijlocul celor seriale. Din combinaţia acestor aparente contradicţii provine versatilitatea autorului, în termeni de subiecte şi stilistică. *Dietetica lui Robinson* conţine texte frivole sau pedante, bârfă culturală superficială şi meditaţii extrem de subtile, note de câteva rânduri sau eseuri laborioase în manieră poststructuralistă, destinate iniţial unui tabloid (*Libertatea*, unde Şerban a avut mulţi ani o rubrică de recenzii) sau unui public de nişă capabil să citească *Finnegans Wake* de James Joyce sau proza lui Henry James. În sumar intră pagini – cu referinţe şi teme extrem de eterogene – despre vechiul Bucureşti, despre sinucidere, despre asasinarea lui John F. Kennedy ca spectacol mediatic sau despre reality show-uri şi talk-show-uri, modă, cinema şi literatură, despre Apocalipsă, despre virusul milenarist Y2K sau despre pornografia de tip Catherine Millet. Nu lipsesc nenumărate liste şi topuri, forma predilectă prin care Alex. Leo Şerban asortează

1. Alex Cistelecan, *De la stânga la stânga*, pp. 153-154.

compulsiunea expunerii autobiografice controlate şi actul profesional al judecăţii de gust. O culegere ulterioară de articole şi eseuri, *Mica dietetică* (2011), ilustrată cu fotografii realizate de autor, cultivă de asemenea această fuziune între profesional şi autobiografic, între criticul şi personajul Alex. Leo Şerban care nu încetează să se construiască. Această autoconstrucţie se produce în spaţiul unui egotism ce îşi declară elitismul şi abhoră ideologiile, fiind însă marcat chiar prin aceasta de spiritul unui liberalism de factură conservatoare, care (în pofida accesibilităţii sale – mai curând o formă de autovalorizare comercială decât o adeziune intimă la masificarea culturii) îşi celebrează accesul la esenţele artei pe o uşă rezervată doar acelor *happy few* dispuşi să trateze „decadent" arta (literatură/cinema) ca pe o juisare solitară în faţa unor forme splendide şi golite de conţinut[1].

Evoluţia lui Andrei Gorzo (n. 1978) (cel mai substanţial critic de film din toată istoria românească a disciplinei) în raport cu ideologia este reprezentativă pentru întregul câmp cultural local. Volumul său de debut *Bunul, răul şi urâtul în cinema* (2009), compus din cronici publicate în *Dilema*, oferă piese strălucitoare stilistic în linia criticii de film a lui Pauline Kael. Multe sunt recenzii negative care pulverizează filme româneşti din anii 2000, semnate de regizori importanţi ca Mircea Daneliuc, dar şi de simpli veleitari. Însă toate aceste recenzii rămân raportate la un individualism estetic situat în afara dialogului cu restul criticilor de film din România. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* (2012) reprezintă un mare pas înainte. Volumul este un adevărat tratat de cinema, care reconstituie diacronic poetica realistă a lui Bazin, punând-o în legătură cu cinemaul lui Cristi Puiu, regizorul fondator al Noului Cinema Românesc (din care mai fac parte Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Radu Munteanu ş.a.). Dincolo de acest tur de forţă ce fixează parametri profesionişti în care poate fi discutat acest cinema (probabil cel mai important produs cultural exportat de România postcomunistă), Gorzo intră într-un dialog neîntrerupt nu doar cu criticii francezi, anglo-americani etc., ci şi cu reprezentanţii români ai disciplinei. El polemizează cu eseişti marxişti ca Florin Poenaru, care citesc prin grilă ideologică filme precum *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu* (2010) de Andrei Ujică, ignorând însă – în moduri pe care Gorzo le analizează laborios – specificitatea mediului artistic al cinemaului. Astfel, Gorzo se situează pe poziţii antiideologice nu pentru că ar fi neapărat împotriva analizelor în cheie ideologică (deşi deocamdată nu le arată mare simpatie), ci pentru că acestea, în versiunile practicate de Florin Poenaru & co., trădează amatorism în raport cu parametrii profesionali ai criticii de film. Însă din volumul următor, *Imagini încadrate în istorie. Secolul lui Miklós Jancsó* (2015), atitudinea ostilă a lui Gorzo împotriva şcolii lui Althusser se mai îmblânzeşte, iar critica lui primeşte o nouă infuzie de interes faţă de ideologie. Prima parte a cărţii, dedicată tot Noului Cinema Românesc, critică – de această dată şi ideologic – aspectele conservatoare din poetica lui Puiu şi a celor influenţaţi de el (în

1. „Una dintre tradiţiile artistice care-l fascinează cel mai mult pe Alex. Leo Şerban este una în care şlefuirea formală merge mână în mână cu evacuarea semnificaţiei" (Andrei Gorzo, *Viaţa, moartea şi iar viaţa criticii de film*, Editura Polirom, Iaşi, 2019, p. 50). Eseul lui Gorzo „Critica de film a lui Alex. Leo Şerban" (pp. 41-51 în volumul citat) reprezintă cea mai lucidă şi pătrunzătoare evaluare a moştenirii lui Alex. Leo Şerban.

primul rând Mungiu cu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*). În fine, *Viața, moartea și iar viața criticii de film* (2019), un volum mai eterogen decât anterioarele două, ajunge la o stabilizare exemplară între critica cinemaului ca artă și critica cinemaului ca ideologie. Gorzo critică disjuncția dintre cele două când observă polemic interpretări marxizante ce ignoră specificitatea produsului artistic, dar și când citește ideologic filme ce făcuseră obiectul unor lecturi fetișist-estetizante. Prin eseul introductiv al volumului, el se plasează în cadrul discuției globale privind relevanța contemporană a criticii de film. De asemenea, a coeditat două volume seminale despre cinemaul românesc al ultimelor decenii, stimulând astfel dialogul în interiorul disciplinei: *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan* (împreună cu Andrei State, 2014) și *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"* (împreună cu Gabriela Filippi, 2017). Spre deosebire de criticii de artă, de teatru, literari etc., Gorzo a avut șansa unui domeniu care a reușit să supraviețuiască mutațiilor postmoderniste și postcomuniste ca subiect de conversație publică. La urma urmei, chiar dacă numărul sălilor de cinema a tot scăzut, oamenii au continuat să vadă filme – iar cine a dorit să-și verifice impresiile a găsit în cronicile lui Gorzo un partener uneori enervant, dar întotdeauna fascinant. Însă meritul său individual în configurarea unui câmp profesionist în materie de critică de film rămâne decisiv.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a doua

Evoluţia sistemului literar şi a criticii literare

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 3

Critica literară şi ideologia

În comunism

Rezumatul ideologic al culturii produse de-a lungul perioadei comuniste poate fi schiţat prin succesiunea între modelul marxist (dominant, într-o versiune sovietică-stalinistă aplicată mai rigid decât în URSS[1], în perioada 1948-1964) şi modelul naţionalist (1964-1989)[2]. Punctul de fractură este de fapt un spaţiu temporal întins pe aproape un deceniu (1964-1974) – segmentul cel mai liberal din comunismul românesc şi cel mai liber din punct de vedere ideologic. El este reprezentabil pe următoarele coordonate: Plenara Lărgită a CC al PMR din aprilie 1964, când a fost emis actul de independenţă faţă de URSS („Declaraţie cu privire la poziţia Partidului Muncitoresc Român în problemele mişcării comuniste şi muncitoreşti internaţionale")[3]; momentul 1968, când Nicolae Ceauşescu se opune invaziei Cehoslovaciei de către forţele Tratatului de la Varşovia şi trezeşte un val de entuziasm popular de factură naţionalistă-antisovietică; Tezele din iulie 1971 (tentativa lui Ceauşescu de a strânge din nou şurubul, repunând *de facto*, şi nu doar nominal literatura sub control partinic); 1974, când Ceauşescu se proclamă preşedinte al Republicii şi acumulează formal toată puterea semnificativă din sistem.

1. „Toţi jubilau când apăreau semne de liberalizare în Uniunea Sovietică. La sovietici e altfel! se comenta, prin 1950, cu jind, la cantina Fondului literar. Ei lasă dragostea... — Da, mă. Într-o nuvelă din *Novîi mir* este un erou pozitiv care regulează. — Chiar şi într-un roman, mi-a spus cineva, are trăsături negative un activist raional! — Numai la noi..." (Dumitru Micu, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, Bucureşti, 2001, p. 306).
2. Katherine Verdery, *Compromis şi rezistenţă. Cultura română sub Ceauşescu*, traducere de Mona şi Sorin Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 31.
3. Dumitru Micu descrie în memoriile sale schimbările provocate peste noapte de Plenară: „Toate scrierile aflate sub tipar au fost retrase pentru a fi revăzute în noul spirit. Cursul meu [de istorie a literaturii române] nu mai corespundea – apreciau editorii: aceiaşi editori care îl voiseră aşa cum era. Trebuia reorientat ideologic. Tot ceea ce referenţii şi alţi cititori cu «nivel politic» [...] găsiseră inacceptabil în el devenea [...] indispensabil şi, invers, ceea ce apreciaseră că «merge» nu mai mergea. Trebuia schimbat albul în negru şi negrul în alb. Iorga nu mai era naţionalist, ci patriot; Goga nu mai era reacţionar, ci «crainicul deşteptării noastre»" (Dumitru Micu, *Timpuri zbuciumate*, p. 298).

Marxism și realism socialist

Realismul socialist derivă în principal din conceptele de ideologie dezvoltate în secolul al XIX-lea de Marx și Engels. Acestea au primit două sensuri principale, care vor fi dezvoltate succesiv în critica și teoria literară din România de-a lungul comunismului.

Primul sens identifică *ideologia ca suprastructură* – suprastructura simbolică („formele juridice, politice, religioase, artistice sau filozofice, într-un cuvânt formele ideologice"[1]) prin care este codificată baza materială a relațiilor de producție[2]: acest model a fost elaborat de Marx în *Contribuții la critica economiei politice* în (1859) – deși termenul „elaborat" este mai curând înșelător, dat fiind caracterul mai degrabă metaforic pe care îl are la Marx, și care a făcut critici importanți să aprecieze că „metafora bazei/suprastructurii a adus mereu mai multe bătăi de cap decât câștiguri"[3]. Modelul este compus din două niveluri suprapuse – parter și etaj, bază/infrastructură și suprastructură. Ideologia ocupă etajul superior – superior însă într-un sens pur topic[4], altfel ea fiind influențată (dar nu în sensul dependenței mecanice) de baza economică. Revoluționarea acesteia din urmă produce și schimbarea suprastructurii. Ceea ce, în estetica marxistă, transformă literatura într-un loc privilegiat de a observa – și chiar anticipa – transformările prin care trece o societate într-un moment istoric dat.

În corelarea suprastructurii cu o bază materială stă, cu începere din secolul al XIX-lea, principala diferență dintre istoricii materialiști și cei idealiști. Pe teren românesc, este diferența dintre istoriile lui Șt. Zeletin și E. Lovinescu: dacă primul explică ridicarea civilizației burgheziei române prin influența factorilor materiali, cel de-al doilea explică factorii materiali ai acestei civilizații prin ideile care infiltrașeră Țările Române de-a lungul secolului al XIX-lea[5].

1. Karl Marx, „Prefață" la *Contribuții la critica economiei politice*, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 13, Editura Politică, București, 1962, p. 9.
2. „Relațiile sociale în cadrul cărora produc indivizii, relațiile sociale de producție, se schimbă deci, se transformă o dată cu schimbarea și dezvoltarea mijloacelor materiale de producție, a forțelor de producție. Relațiile de producție formează în totalitatea lor ceea ce numim relațiile sociale, societatea, și anume o societate pe o anumită treaptă de dezvoltare istorică, o societate cu un caracter specific, distinctiv. Societatea antică, societatea feudală, societatea burgheză sunt astfel de ansambluri de relații de producție, fiecare dintre ele însemnând totodată o treaptă deosebită de dezvoltare în istoria omenirii. *Capitalul* este și el o relație socială de producție. El este o relație de producție burgheză, o relație de producție a societății burgheze" (Karl Marx, „Muncă salariată și capital" [1849, pe baza unor conferințe din 1847], în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 3, Editura Politică, București, 1959, p. 455).
3. Ellen Meiksins Wood, *Democracy Against Capitalism: Renewing Historical Materialism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
4. Vezi Louis Althusser, *Inițiere în filosofie pentru nefilosofi*, text stabilit și adnotat de G. M. Goshgarian, prefață de Alain Badiou, traducere de Iulia Dondorici, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2016, pp. 122-123.
5. Vezi Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, pp. 93-131, *passim*.

Dependenţa dintre bază şi suprastructură a făcut să curgă multă cerneală. În corpusul marxist originar ea era privită mai mult metaforic[1]. Însă textul lui Stalin „Despre materialismul dialectic şi materialismul istoric" (1938)[2] şi realismul socialist inspirat de secretarul general al Partidului Comunist şi de teoreticienii săi (în primul rând A. A. Jdanov) au simplificat masiv relaţia, reducând-o la un determinism mecanic. Acest determinism este fundamental de-a lungul realismului socialist, care priveşte opera de artă nu doar ca *reflectare* a lumii materiale trecute şi prezente, ci şi ca o *influenţare* a lumii prezente (a socialismului-în-construcţie) şi ca *anticipare* a lumii comuniste viitoare. Dintr-o astfel de interpretare au derivat teoriile realist-socialiste ale tipicităţii literaturii[3] şi ale eroului pozitiv: din moment ce legătura dintre societate şi cultură/literatură este atât de strânsă, un personaj literar nu poate fi contingent (ceea ce ar fi o risipă burghez-estetizantă de resurse), ci doar necesar; mai mult, necesitatea sa trebuie să aibă un caracter revoluţionar util maselor proletare, care doresc, potrivit esteticii realist-socialiste,

1. Engels: „Potrivit concepţiei materialiste asupra istoriei, determinant în istorie este în *ultimă instanţă* producerea şi reproducerea vieţii reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Şi dacă cineva denaturează această teză, susţinând că factorul economic este *singurul* determinant, transformă teza de mai sus într-o frază goală, abstractă şi absurdă. Situaţia economică este baza, dar diferitele elemente ale suprastructurii: formele politice ale luptei de clasă şi rezultatele ei – orânduirea de stat, instaurată de clasa învingătoare, după câştigarea bătăliei etc. – formele juridice şi chiar reflectarea tuturor acestor bătălii reale în mintea participanţilor, teoriile politice, juridice, filozofice, concepţiile religioase şi dezvoltarea lor ulterioară, în sisteme de dogme, influenţează de asemenea desfăşurarea luptelor istorice şi determină în multe cazuri, în special *forma* lor. Există aici o interacţiune a tuturor acestor factori, în cadrul căreia mişcarea economică, croindu-şi drum prin mulţimea nesfârşită de întâmplări (adică de lucruri şi de evenimente a căror legătură internă este atât de îndepărtată sau atât de greu de stabilit, încât o putem ignora, considerând-o ca inexistentă) se impune în cele din urmă ca ceva necesar. Altminteri, aplicarea teoriei la o perioadă istorică oarecare ar fi un lucru mai uşor decât rezolvarea unei ecuaţii simple de gradul întâi" (Scrisoarea lui Engels către Joseph Bloch, Londra, 21 sept. 1890, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 37, Editura Politică, Bucureşti, 1988, pp. 432-433).
2. I. Stalin, *Problemele leninismului*, ediţia a II-a, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1948, pp. 847-889.
3. Pentru conceptul, central în realismul socialist, de tipicitate: „Evident, nu se pot nega calitatea şi proporţiile aparte ale vehiculării conceptului de tipicitate în doctrina realismului socialist, însă originalitatea acesteia din urmă nu stă decât în orchestrarea particulară a unui concept deja fundat pe echivoc şi pe respingerea unei coerenţe logice clasice. Dincolo de sursele Marx şi Engels şi de prelucrarea lor efectivă în ecuaţia realismului socialist, se poate considera că aporia condiţionării «reprezentativităţii» de «excepţionalitate» şi invers are un trecut mai amplu – problema «reprezentativităţii» *poetului* şi a *eroului* (epopeic şi dramatic), precum şi paradoxul «omului mare» în relaţia cu Istoria fiind deja dezbătute la Hegel, iar «excepţionalitatea» (îndeosebi a *poetului*) ilustrând eminent conceptul schopenhauerian al artistului-geniu – într-o tradiţie care şi-a combinat sursele până la amnezie, creând iluzia unor concepte noi în contexte noi" (Teodora Dumitru, „Clasă şi individ. Aspecte ale aporiei geniu – scriitor reprezentativ", în *Sindromul evoluţionist. Teoria genurilor, tradiţia gândirii categoriale şi conceptul de evoluţie a literaturii în critica şi istoria literară românească din prima jumătate a secolului al XX-lea*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2013, pp. 58-59, n. 68). Monopolul acestor teorii asupra tipicităţii nu era însă realist-socialist – vezi Umberto Eco, „Utilizarea practică a personajului", în *idem*, *Apocaliptici şi integraţi. Comunicaţii de masă şi teorii ale culturii de masă*, traducere de Ştefania Mincu, Editura Polirom, Iaşi, 2008, pp. 191-221.

nu doar să-şi vadă vieţile zugrăvite aşa-cum-sunt (adică mediul de muncă şi cadrul său politic), ci şi să poată scruta prin intermediul unor personaje-model viitorul comunist, să se lase inspirate de astfel de personaje, să poată discerne mai limpede în materia informă a vieţii contemporane ceea ce este de făcut pentru construcţia viitorului[1]. Această necesitate vine din cuplarea teoriilor marxiste originare, simplificate prin Stalin, cu cerinţa formulată de Lenin ca literatura să aibă un caracter partinic, adică un caracter util pus în slujba ingineriei sociale proiectate de Partid: „Literatura trebuie să devină *o parte* a cauzei generale a proletariatului, «o rotiţă şi un şurub» al unui mecanism social-democrat unic şi mare, pus în mişcare de întreaga avangardă conştientă a întregii clase muncitoare. Literatura trebuie să devină o parte integrantă a muncii organizate, planificate şi unitare a partidului social-democrat"[2].

Al doilea model al ideologiei construit de Marx şi Engels priveşte *ideologia ca falsă conştiinţă*: el ţine de iluzia sau falsa conştiinţă pe care, în societăţile de clasă (cum este capitalismul, dar şi comunismul de factură sovietică), clasele sus-puse o induc şi o întreţin păturii dominate prin intermediul ideologiei dominante – acel conector ce unifică diversele discursuri care compun suprastructura. Acest model apare în lucrarea *Ideologia germană*, scrisă de Marx şi Engels în colaborare între 1845 şi 1846, dar publicată pentru prima oară, de către Institutul Marx-Engels-Lenin din Moscova, abia în 1932 (motiv pentru care influenţa textului a fost amânată cu aproape un secol):

---

1. „Noi avem nevoie de Gogoli şi Şcedrini sovietici care cu focul satirei să extirpeze din viaţă tot ceea ce este negativ, putred, cangrenat, tot ceea ce frânează mişcarea înainte. Literatura şi arta noastră sovietică trebuie să înfăţişeze cu îndrăzneală contradicţiile şi conflictele existente în viaţă, să ştie să folosească arma criticii ca unul din mijloacele eficiente de educare. Forţa şi însemnătatea artei realiste constă în aceea că ea poate şi trebuie să descopere şi să scoată la iveală înaltele calităţi sufleteşti şi trăsăturile pozitive tipice ale caracterului omului simplu, să creeze în culori vii chipul său artistic, demn de a fi exemplu şi obiect de imitare pentru oameni. În munca lor de creaţie pentru făurirea de imagini artistice, artiştii, literaţii, oamenii de artă de la noi trebuie să ţină minte totdeauna că tipic este nu numai ceea ce se întâlneşte cel mai des, ci ceea ce exprimă în modul cel mai plin şi mai expresiv esenţa forţei sociale respective. În concepţia marxist-leninistă tipicul nu înseamnă nicidecum o medie statistică oarecare. Tipicul corespunde esenţei fenomenului social-istoric dat şi nu este pur şi simplu lucrul cel mai răspândit, ceva ce se repetă des, ceva cotidian. Exagerarea conştientă, reliefarea figurii nu exclude tipicul, ci îl scoate în evidenţă şi îl subliniază într-un mod mai deplin. Tipicul reprezintă principala sferă de manifestare a spiritului de partid în arta realistă. Problema tipicului este mai întotdeauna o problemă politică" (Gheorghi Malenkov, „[Raportul prezentat la Congresul al XIX-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice]", *Lupta de clasă*, nr. 9, 1952).
2. V. I. Lenin, „Organizaţia de partid şi literatura de partid" [1905], în *Opere complete*, ediţia a II-a, vol. 12, Editura Politică, Bucureşti, 1962, pp. 97-102; citatul la pp. 98-99. „Artistul e participant activ la răsturnarea societăţii burgheze şi la instaurarea socialismului. Cunoscuta teză a lui Marx cu privire la Feuerbach se aplică pe deplin scriitorului realist-socialist. Ca şi noua filozofie, noua artă nu se mărgineşte să interpreteze artistic lumea, ci contribuie la transformarea ei. [...] Caracterul revoluţionar şi caracterul realist al noii metode literare sunt inseparabile. Sinteza celor două elemente exprimă însăşi calitatea nouă a realismului socialist" (Silvian Iosifescu, *Teoria literaturii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1965, p. 161).

Ideile clasei dominante sunt în fiecare epocă ideile dominante, ceea ce înseamnă că clasa care reprezintă forţa *materială* dominantă a societăţii este totodată şi forţa ei *spirituală* dominantă. Clasa care dispune de mijloacele de producţie materială dispune totodată şi de mijloacele de producţie spirituală, aşa încât, datorită acestui fapt, îi sunt în general subordonate totodată ideile acelora cărora le lipsesc mijloacele de producţie spirituală [...]. Ideile dominante nu sunt altceva decât expresia ideală a relaţiilor materiale dominante sau, cu alte cuvinte, relaţiile materiale dominante exprimate sub formă de idei; ele sunt deci expresia relaţiilor care fac ca o anumită clasă să fie dominantă şi, prin urmare, sunt ideile dominaţiei ei. Indivizii care alcătuiesc clasa dominantă posedă, printre altele, şi conştiinţă şi, prin urmare, gândesc; întrucât ei domină ca clasă şi determină întregul cuprins al epocii istorice respective, se înţelege de la sine că ei fac acest lucru în toate domeniile, prin urmare ei domină şi ca oameni care gândesc, ca producători de idei şi reglementează producţia şi repartiţia ideilor epocii lor, ceea ce înseamnă că ideile lor sunt ideile dominante ale epocii. De exemplu, într-o epocă şi într-o ţară în care regalitatea, aristocraţia şi burghezia îşi dispută puterea şi în care, prin urmare, dominaţia este împărţită, se afirmă ca idee dominantă teoria separaţiei puterilor, despre care se vorbeşte ca despre o „lege eternă". Diviziunea muncii [...] se manifestă şi în sânul clasei dominante, şi anume prin separarea muncii intelectuale de cea materială, astfel încât, în cadrul acestei clase, o parte se prezintă ca gânditori ai acestei clase (ideologii ei activi, capabili de generalizări, care au făcut din elaborarea iluziilor acestei clase despre ea însăşi principalul lor mijloc de trai), pe când ceilalţi se comportă mai mult pasiv şi receptiv faţă de aceste idei şi iluzii, pentru că în realitate ei sunt membrii activi ai acestei clase şi au mai puţin timp să-şi facă iluzii şi idei despre ei înşişi[1].

Ideea unui antagonism de clasă este atât de intimă marxismului (care la rândul său l-a preluat de la Hegel, din paginile dedicate raportului Stăpân-Sclav în *Fenomenologia spiritului*), încât Antonio Gramsci a putut elabora în anii 1920-1930 o teorie a hegemoniei ca „bloc istoric"[2] fără să cunoască *Ideologia germană* (Gramsci tradusese, în schimb, *Contribuţii la critica economiei politice*[3]).

Formulată brut, ideea unor clase sus-puse care conspiră să-şi reproducă dominaţia asupra claselor dominate nu poate evita un anumit aspect conspiraţionist. Acesta i-a fost reproşat, printre alţii, de Pierre Bourdieu[4], care ţinea să se distingă

1. Karl Marx, Friedrich Engels, *Ideologia germană. Critica filozofiei germane contemporane în persoana reprezentanţilor ei Feuerbach, B. Bauer şi Stirner şi a socialismului german în persoana diferiţilor lui profeţi*, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 3, Editura Politică, Bucureşti, 1958, pp. 47-48.
2. „Structura şi suprastructurile formează un «bloc istoric», adică ansamblul complex contradictoriu şi discordant al suprastructurilor e reflexul ansamblului raporturilor sociale de producţie" (Antonio Gramsci, *Opere alese*, traducere de Eugen Costescu, prefaţă şi control ştiinţific de Pavel Apostol, Editura Politică, Bucureşti, 1969, p. 58).
3. Jan Rehmann, *Theories of Ideology: The Powers of Alienation and Subjection*, Brill, Leiden, Boston, 2013, pp. 117-146. Vezi şi: Perry Anderson, *The Antinomies of Antonio Gramsci*, Verso, Londra, 2017; Peter D. Thomas, *The Gramscian Moment: Philosophy, Hegemony and Marxism*, Brill, Leiden, Boston, 2009.
4. Pierre Bourdieu, Terry Eagleton, „Doxa and Common Life: An Interview", în Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, Londra, New York, 1994, pp. 267-268.

de contemporanii săi marxiști inclusiv prin alegerea unui alt concept – *doxa* – în locul celui de ideologie, considerat uzat. De asemenea, criticii marxiști au încercat să nuanțeze raportul dintre discursul dominant și cel dominat; de pildă, Raymond William a introdus în ecuație două noi clase, cele reziduale și cele emergente[1].

Însă de-a lungul perioadei în care realismul socialist a constituit doctrina artistică a regimului, ideea unei conspirații a claselor sus-puse pentru menținerea claselor paupere în sărăcie și ignoranță a reprezentat teoria ideală. În această cheie este văzută în anii '50, de pildă, societatea Junimea[2].

Odată scăpați însă din chingile realismului socialist, criticii relevanți s-au orientat fie către metode formaliste (de exemplu, structuralismul la modă în anii '60-'70), fie către metode care mergeau în sensul tezei autonomiei esteticului: de fapt, sensul de bază al acțiunii critice de-a lungul anilor '60-'80 stă în rețeaua de strategii – nu toate conștiente – la care a recurs critica pentru a evita intruziunile metodei marxiste. Anumite rezultate în materie de marxism literar, obținute în anii '70-'80 de școala pe care a încercat să o formeze Paul Cornea (vezi de pildă volumul colectiv de studii *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, editat în 1982), sub inspirația lui Lucien Goldmann sau Robert Escarpit, nu s-au dovedit modele de succes pe termen lung (spre deosebire de fosta Iugoslavie, unde filozoful sloven Slavoj Žižek a putut forma nucleul unei școli de gândire originale, întemeiate pe fuziunea dintre Hegel, Marx și Lacan). Așadar, dincolo de perioada stalinistă, marxismul nu a reușit să creeze o adevărată școală în critica românească care să se reproducă în postcomunism. După 1989, critici precum Z. Ornea și Paul Cornea au renunțat la limbajul marxist[3] și chiar au regretat public folosirea lui[4]. Cu atât mai mult s-au debarasat de marxism critici care îl folosiseră doar circumstanțial. Nicolae Manolescu utilizase șabloane sociologizante de factură marxistă în *Sadoveanu sau Utopia cărții* (1976) și *Arca lui Noe* (I-III, 1980-1983), principalele sale lucrări critice. *Istoria critică a literaturii române* (2008; 2019) reproduce o serie de pagini scrise înainte, însă Manolescu are grijă să le epureze de orice reminiscențe marxiste. Secvențele din *Arca lui Noe* reluate în *Istorie...* renunță la cuplarea evoluției romanului românesc cu evoluția socială, preferând o perspectivă purificată de elementele heteronomice (dar nici aici cu consecvență – dovadă capitolele despre Mircea Eliade sau Marin Preda, unde elementul ideologic este pivotal în recitirea acestor clasici).

1. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1977, pp. 122-123.
2. „În vara caniculară a anului 1883, Eminescu suferă primul asalt al bolii sale. [...] Calvarul existenței lui Eminescu atinge acum apogeul. Lumea exploatatorilor și în fruntea lor Junimea și Titu Maiorescu adoptă față de poet o atitudine de un cinism tipic dușmanilor poporului. Pentru a salva aparențele și a nu stârni indignarea și revolta maselor de cititori, se prefac a-i acorda ajutor. Dar în fapt, Eminescu este părăsit pradă bolii sale ucigătoare și unei mizerii fără margini" (Ion Vitner, *Eminescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, pp. 35-36).
3. Pentru Ornea, vezi Victor Rizescu, *Canonul și vocile uitate. Secvențe dintr-o tipologie a gândirii politice românești*, Editura Universității din București, București, 2015, pp. 178-180.
4. Paul Cornea în postfața la ediția a II-a la *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2008, vezi mai ales p. 600.

Naţionalismul protocronist

Punctul de ruptură între cele două modele, realist-socialist şi naţionalist, are ca centru momentul „Primăverii de la Praga" (dezgheţul dogmatic produs de revizionismul liderului comunist cehoslovac Alexander Dubček, reprimat însă repede de aliaţii din Pactul de la Varşovia, în frunte cu URSS, care intră cu tancurile în Praga, dar fără România). Pe fondul autonomizării faţă de blocul socialist a PCR condus de Nicolae Ceauşescu, a fost pus în mişcare un discurs centrat pe elementul naţional. Această recuperare a avut în primă instanţă un rol resimţit ca pozitiv[1], în măsura în care marca, odată cu îndepărtarea de sovietici, distanţarea de caracterul colonial al relaţiei româno-sovietice. Ulterior însă naţionalismul etnicist – codificat prin termenul „patriotism"[2] – s-a transformat într-o maşinărie ideologică producând din ce în ce mai puţină substanţă; o maşinărie care genera un discurs din ce în ce mai ficţional care să se substituie, în forma dorită de

1. „Pentru scriitori şi artişti, acreditarea naţiunii ca nou orizont de idei a fost sinonimă cu dreptul de a se întoarce la temele obişnuite şi la uneltele lor specifice, după constrângerile dogmatice la care fuseseră supuşi. [...] ridicarea interdicţiei impuse asupra unor autori români importanţi (îndeosebi interbelici) şi asupra unor opere reprezentative ale culturii autohtone relansează însăşi discuţia despre valoare, o situează într-un cadru nou, o reformulează. Criteriul naţional face posibilă şi validarea (tacită, la început) a altui criteriu, până atunci marginalizat, dacă nu chiar interzis: criteriul estetic" (Mircea Martin, „Cultura română între comunism şi naţionalism", revista 22, nr. 38, 2002, online: https://revista22.ro/cultura/cultura-romana-intre-comunism-si-nationalism).
2. Vezi, de pildă, *Mică enciclopedie de politologie*, coordonatori ştiinţifici Ovidiu Trăsnea şi Nicolae Kallós, coordonare redacţională şi lexicografică Petre Dan, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977. Aici articolul „Naţionalism" (pp. 305-306), semnat de Sergiu Celac, observă următoarele: „Teoria marxist-leninistă şi practica politică a socialismului condamnă cu hotărâre orice manifestări de n.[aţionalism], *rasism*, *şovinism* sau *hegemonism*, caracterizându-le drept concepţii proprii burgheziei, în totală şi ireductibilă opoziţie cu ideologia clasei muncitoare. [...] Socialismul opune n.[aţionalismului] burghez noul concept, bazat pe ideologia clasei muncitoare, al *patriotismului socialist*. Victoria definitivă a socialismului reclamă înţelegerea corectă a rolului şi locului naţiunii în dezvoltarea contemporană, o îmbinare justă a intereselor naţionale cu cele ale luptei internaţionale pentru pace şi progres social" (p. 306). În schimb, termenul „patriotism" este tratat de Olivia Clătici cu multă căldură (pp. 342-344). Pe acest fundal ipocrit, a fost încurajată proliferarea lucrărilor care vorbeau, în cel mai curat stil interbelic, despre virtuţile etnice ale poporului român – vezi Dionisie Petcu, *Conceptul de etnic. Eseu metodologic*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980. În capitolul „Marxiştii şi etnia", Petcu constată, aparent surprins, lipsa de interes a marxismului clasic faţă de problemă: „Pentru marxişti, etnicul propriu-zis a început să devină obiect de studiu incredibil de târziu: abia în ultimii ani" (p. 46). În schimb, el subliniază continuitatea reflecţiei româneşti asupra etnicului: „De o certă valoare este şi contribuţia marxiştilor – Tudor Bugnariu, Elena Florea, Ioan Ceterchi, Constantin Vlad, Gáll Ernö, Ion Rebedeu şi încă foarte mulţi alţii – la definirea conceptelor de naţiune, naţiune socialistă, naţionalitate, comunitate etnică, patrie, conştiinţă naţională, cultură naţională etc., contribuţie care reconfirmă, ducând-o mai departe, tradiţionala preocupare a culturii româneşti privind tematica etnicului" (p. 47). Petcu nici nu pare să observe ironia faptului că tradiţia de la care se revendică este mai curând fascist-etnocentrică („tradiţionala preocupare a culturii româneşti privind tematica etnicului") decât marxistă.

Partid, reprezentărilor despre realitate[1]. Marx însuși rămăsese o formă fără fond[2]. (Pentru a nu mai vorbi de alte versiuni radicale ale stângii care cutreierau Vestul – în România, un poet ca Ion Gheorghe, convertit în anii '70 la maoism, era privit ca o ciudățenie; iar Școala de la Frankfurt era invocată pentru a fi criticată[3].)

Ca atare, corespunzând procesului de golire referențială a discursului oficial ce a urmat scăderii influenței realismului socialist, literatura română devine tot mai puțin politică de-a lungul anilor '70 și '80. Această tranziție se reflectă și în procesul educativ. O cercetare asupra manualelor de literatură română din 1958, 1961, 1962, 1965, 1969, 1979 observa că, odată cu „trecerea de la vocabularul luptei de clasă la acela culturalist al mobilizării și renașterii naționale", se produce clasicizarea, eufemizarea, dezideologizarea și monumentalizarea scriitorilor paradigmatici ai trecutului tratați în manuale[4]. Față de poetul M. Eminescu, de pildă, publicat cu maximă parcimonie de-a lungul anilor stalinişti din cauza pozițiilor sale naționaliste, uneori radical-xenofobe, se parcurge în mai puțin de un deceniu o modificare dramatică de tratament: dacă în 1961 descrierea sa este neutră, evitând adjectivele inflamate, în 1965 el apare drept „cel mai mare și mai iubit scriitor al nostru, genial poet", pentru ca 1969 să marcheze suprema canonizare: „cel mai mare poet al românilor"[5]. Simultan se produce și metamorfozarea criticului Titu Maiorescu, din care în 1961 se reține că „a sprijinit înfeudarea țării" și că „s-a împotrivit progresului cultural", în 1965 că a avut o acțiune pozitivă „de curățire a literaturii de mediocrități", pentru ca în 1969 să fie reținut doar patriotul Maiorescu.

În materie de critică literară, programul partidei naționaliste a fost sintetizat în teoria protocronistă, elaborată de-a lungul anilor '70-'80[6]. Punctul de plecare

1. Vladimir Pasti, *România în tranziție. Căderea în viitor*, Editura Nemira, București, 1995, pp. 66-67.
2. În cuvintele lui Adrian Păunescu, „Primim cărți poștale din secolul 19/ Despre cum trebuie să trăim noi,/ În secolul 20" („Suprarealism" [1979], în *Poezii cenzurate*, p. 193). Vezi, de același autor, poemul „Marx și muncile agricole" [1979], în *Poezii cenzurate*, pp. 163-165: „Cunosc destalinizarea, demaoizarea,/ Eu îndrăznesc să vă propun demarxizarea".
3. Vladimir Tismăneanu, *Noua Stângă și Școala de la Frankfurt*, Editura Politică, București, 1976.
4. Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc*, prefață de Marius Lazăr, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 290.
5. *Ibidem*, p. 291.
6. Există trei interpretări standard ale protocronismului. Prima, avansată de Katherine Verdery în *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu* (1994; ediția originală: *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*, 1991), privește protocronismul în cadrul luptei din interiorul lumii culturale din anii '70-'80 pentru redistribuirea resurselor, ca ideologie de legitimare a grupului „nativist" – adversar relativ egal al grupului sincronist/europenist constituit în jurul revistei *România literară* (dar nu numai). Cea de-a doua, prezentă în *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc* (2007) de Alexandra Tomiță, instrumentează protocronismul ca program oficial al ceaușismului, ceea ce permite inferența că toți cei care i s-au opus au făcut politică anticeaușistă și anticomunistă (un astfel de punct de vedere a fost adoptat de o serie de critici – precum Alex. Ștefănescu – care și-au compensat după 1989 articolele pe linie scrise în comunism prin alibiul luptei „anticomuniste" duse împotriva protocronismului). Sinteza acestor poziții antitetice poate fi găsită în lucrarea lui Lionel Decebal Roșca, *La umbra timpului în floare. Protocronismul: prolegomene la monografia unei idei*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012; Roșca vede în protocronism (dincolo de raționalitatea

este oferit de cartea lui Edgar Papu *Din clasicii noştri* (1977). Papu îşi construieşte cazul pe ideea că literatura română a anticipat punctual curente şi inovaţii atribuite curent literaturilor occidentale. Teoria va fi îmbrăţişată entuziast de criticii literari din jurul revistelor naţionaliste *Luceafărul* şi *Săptămâna* (Mihai Ungheanu, Dan Zamfirescu, Paul Anghel ş.a.). Protocronismul reprezintă un caz particular de teorie a anticipaţiei, instrumentată ideologic în sensul augmentării rolului real al României în spaţiul politic-cultural global: diferenţa lui specifică faţă de alte teorii sau úzuri ale anticipării constă în presupusul export de invenţii şi descoperiri dintr-un spaţiu etnic limitat (identificat cu statul naţional românesc) în perimetrul planetar[1].

Protocronismul a fost descris adesea în termeni de patologie culturală, însă manifestarea lui este mai degrabă sistemică. Marşandizarea/comodificarea occidentală a artei[2] îşi găseşte reversul în Europa de Est în fenomenul unei forme naţionaliste şi autarhice de apreciere patrimonială (fenomen prin care înţeleg creşterea artificială a valorii nominale dintr-un sistem oarecare – de regulă închis). Această mişcare, familiară mai tuturor culturilor periferice măcinate de complexe de inferioritate faţă de culturile centrale, este de altfel o consecinţă structurală. Ce îi rămâne unui câmp artistic decuplat de la (sau ignorat de) mişcarea capitalului internaţional? Autoevaluarea şi autosupralicitarea. Fenomenul este vechi şi poate fi găsit pretutindeni în cultura română modernă de-a lungul ultimelor două secole. Ce altceva este predilecţia ei pentru monumental, pentru acumulările enciclopedice (linia B. P. Hasdeu – Mircea Eliade) dacă nu exerciţii involuntare de a arde etapele, de a egala capitalul simbolic al unităţii de măsură la care ne raportăm, Occidentul? Construcţiile megalitice de la sfârşitul comunismului (Casa Poporului etc.) sunt nu atât excese monstruoase, cât consecinţe de sistem ale ratării restructurării tehnologice a economiei în anii '80. Restructurarea ar fi permis României nu atât să rămână competitivă, cât să păstreze iluzia unei competitivităţi globale. Dar, în lipsa acestei iluzii, pentru ca sistemul

---

lui internă particulară, anume opoziţia faţă de întoarcerea regimului la anii realismului socialist propusă de „tezele" lui Ceauşescu din iulie 1971) un simptom structural al unei culturi periferice în relaţie cu modernitatea globală – punct de vedere cu care mă întâlnesc în cartea de faţă.

1. „[L]a drept vorbind, singurul timp legitim al autohtonismului este *illud tempus*, fiindcă timpul mitic nu admite referinţe exterioare, este autosuficient, incomensurabil, anistoric. Totuşi, autohtonismul nu poate fi conceput în afara contextului competiţiei mimetice, în care seria temporală de referinţă este cea occidentală: aşa se naşte protocronismul, care încearcă printr-o fraudă logică (nu admite posibilitatea «rămânerii în urmă», a decalajului negativ) să traducă un complex de superioritate cu origini psihologice inavuabile într-un orgoliu al anterităţii imaginare transformate în principiu axiologic suprem. Cum mai poate fi conceput timpul autohtoniştilor? Ca ucronie, cu alte cuvinte ca discurs al ocaziilor istorice ratate (de regulă, din cauze exterioare), ca utopie regresivă, cu alte cuvinte ca trecut glorios fictiv, în care competiţia pierdută în prezent e câştigată în imaginar, în fine, ca profeţie, cu alte cuvinte ca promisiune fără acoperire la a cărei scadenţă părţile protocolului profetic nu vor mai fi de faţă" (Sorin Antohi, *Exerciţiul distanţei. Discursuri...*, p. 302).
2. În lucrarea *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (2017), Luc Boltanski şi Arnaud Esquerre analizează felul în care, începând din ultimul sfert al secolului XX, capitalismul occidental postindustrial a fetişizat producţia artistică a trecutului pentru a obţine plusvaloare, blocând astfel mecanismele de producere a noutăţii.

de producție să nu macine în gol, el este redirecționat asupra proiectelor precum Casa Poporului[1].

Acest fenomen de naționalism patrimonial, pentru care teoria protocronismului funcționează ca simptom, este mult mai vechi decât ipotezele lui Papu. Există mai multe valuri prin care s-a manifestat în cultura română. Primul este inițiat prin *Dacia preistorică* (1913) și atinge apexul în fasciștii ani '30[2]. A doua etapă este cea sovietică din anii '50. Stalinismul promovase prin Jdanov o formă agresivă de clamare a priorității ruseți în știință. În paralel cu combaterea cosmopolitismului, omul sovietic este văzut ca rezervorul inepuizabil de creativitate planetară: invențiile sovietice, arta sovietică, literatura sovietică, geniul militar sovietic sunt omagiate pe toate canalele propagandistice. Elementul românesc este valorizabil doar ca membru în orchestra sovietică, după cum arată atâtea producții literare ce slăvesc performanțele marelui frate de la Răsărit, emulate cu modestie de fratele mai mic. În fine, odată cu anii '60, când România se desprinde de influența sovietică și își testează independența la confluența presiunilor exercitate dinspre Occident și URSS, fascismul interbelic devine din nou o sursă exploatabilă. Pe măsură ce comunismul românesc se destalinizează și se fascizează, ideologii aripii naționalist-fasciste a comunismului pescuiesc tot mai îndrăzneț în bazinul interbelic. Teoria protocronismului e lansată de fapt de Papu printr-un studiu publicat în *Secolul 20* în 1974. Acest an reprezintă un punct de cotitură pentru comunismul românesc: Nicolae Ceaușescu capturează oficial toată puterea din sistem. Este perioada în care debutează, la nivel internațional, ciclul de crize ce transformă creditele contractate de România în credite neperformante. Naționalismul este chemat să compenseze lipsa de eficiență economică. Protocronismul apare ca un mijloc simplu de a crea valoare cu costuri minime, precum inflația: dacă Alecsandri este un scriitor inexistent la nivel internațional, protocronismul pretinde, prin descoperirea unor pretinse priorități în raport cu reprezentanți capitalizați ai artei occidentale, precum impresioniștii sau literatura absurdului, că Alecsandri este o valoare egală, ba chiar superioară prin anterioritate. Astfel, pentru Papu, „în *Istoria ieroglifică*, apărută în 1705, Cantemir se afirmă ca unul din primii și cei mai completi precursori ai romantismului european", iar „Neculce, în *O samă de cuvinte*, dă o schemă în proză a ceea ce peste câteva decenii va însemna balada preromantică și romantică"; „*Oda (în metru antic)* [de M. Eminescu] rămâne pe plan mondial poate prima valoroasă piesă lirică a existențialismului"; prin „ideea de *insolațiune*", care „n-ar fi altceva decât ceea ce noi cunoaștem astăzi sub numele de *fotosinteză*", Eminescu „îl precedă mental pe ilustrul naturalist rus Timireazev", pentru a nu mai vorbi de „anticiparea pe care o aduce Eminescu în *Luceafărul* ultimelor concluzii științifice de astăzi despre geneza universului (este vorba de fenomenul big-bang)"[3].

1. „Sistemul politic [din comunism] se afla în mai mare măsură în slujba [...] producției industriale instituționalizate, decât se aflau ei în slujba sistemul politic" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 228).
2. Pentru rădăcinile interbelice ale protocronismului, vezi Cristian Roiban, *Ideologie și istoriografie: Protocronismul*, prefață de Victor Neumann, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2014.
3. Edgar Papu, *Lumini perene. Retrospecții asupra unor clasici români*, Editura Eminescu, București, 1989, *passim*. Anticipările se produc nu doar la nivel individual, ci și colectiv:

Fenomenul se repetă la toate nivelurile artistice sau civilizaţionale. România îşi rezolvă vechile complexe de inferioritate prin dezvoltarea unor complexe de superioritate. Chiar şi autori neprotocronişti ca Nicolae Manolescu ajung să vadă în modesta critică a lui Titu Maiorescu anticipări ale *Teoriei literaturii* a lui René Wellek şi Warren[1]. Însă această superpatrimonializare este la fel de eficientă ca inflaţia, care înseamnă creştere a valorii nominale, dar nu şi efective a unei monede.

După comunism

Polaritatea dintre partida criticii estetice şi partida criticii protocroniste marchează decisiv scena ideologică în primul deceniu postcomunist. Prin autori ca Nicolae Manolescu, critica estetică îşi converteşte în regim de urgenţă discursul autonomiei estetice (prin care rezistase în comunism atât presiunii modelului marxist, cât şi presiunii modelului naţionalist) într-un discurs anticomunist (ceea ce nu fusese niciodată) şi, mai mult, liberal (deşi cultura politică a scriitorilor români, dincolo de cateheza vulgatei socialismului ştiinţific, rămăsese precară[2]). Cum noua „dreaptă", identificată ad-hoc cu anticomunismul, are nevoie de un adversar cu

---

de pildă, Papu vede prefigurat clasicismul grec în cultura neolitică Gumelniţa (de pe teritoriul actualei Românii) şi „în natura înnăscută, necoruptă a poporului nostru, care, în intimitatea sa, se manifestă ca iubitor de pace, de echilibru, de simplitate, de discreţie, de esenţialitate"; sau în „portul special al anumitor regiuni din ţara noastră, unde faldurile îmbrăcăminţii sugerează canelurile paralele ale coloanelor greceşti"; sau în arhitectura tradiţională românească („casa românească de ţară cuprinde, parcă, o parafrază a coloanelor de intrare pe care le-am întâlni, bunăoară, la templul lui Nike de la Acropole") (Edgar Papu, *Despre stiluri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, *passim*).

1. Nicolae Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu*, Editura Cartea Românească, 1970, p. 207.
2. Vezi întrebarea retorică pe care o ridica Andrei Pleşu, ministru al Culturii şi de Externe după 1989: „De ce nu a existat, la Păltiniş, proiectul unei alte lumi, pregătirea ei strategică? În alte ţări din «lagărul comunist», asemenea proiecte au existat. Au existat oameni, sau chiar categorii întregi de oameni, care să aproximeze, fie şi numai teoretic, o eventuală schimbare, care să o gândească politic. La noi, nu. De aceea, în ce ne priveşte, putem păstra un semn de întrebare asupra faptului că nu ne-a trecut prin minte niciodată să gândim concret mersul lumii de după schimbare. Să ne gândim la Polonia. Acolo a existat o reflecţie politică mult mai aplicată şi, strategic, substanţială. Altă variantă e varianta maghiară, unde, fără să existe un proiect ca cel polonez, a existat în schimb o guvernare comunistă care a făcut acomodări, care a introdus un minim program de reformă în chiar programul ei, ceea ce a făcut ca lucrurile să se petreacă mai blând. Au existat, deci, acolo, în chiar aparatul de conducere, oameni exersaţi în ideea reformei. Or, în România, nu a existat nici o opoziţie bine articulată în afara guvernării – ca în Polonia –, nici o aripă reformatoare înăuntrul guvernării – ca în Ungaria" („Păltiniş: voluptatea discretă a convivialităţii", interviu realizat de Anca Manolescu, *Dilema*, nr. 388-389, 2000, reprodus în Andrei Pleşu, *Din vorbă-n vorbă. 23 de ani de întrebări şi răspunsuri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013). În cazul lui Nicolae Manolescu, intrat în politică după 1989 şi aspirant chiar la poziţia de preşedinte, consultarea volumului său de publicistică *Dreptul la normalitate. Discursul politic şi realitatea* (1991) relevă că orientarea politică a criticului este de fapt o orientare în politica *literară* – el e mai preocupat de continuarea disputelor din comunism cu tabăra lui Eugen Barbu decât de fundamentarea unui proiect pozitiv şi pragmatic care să acopere şi domeniile extraliterare.

aparenţe cât mai ideologice şi mai ameninţătoare, într-o primă fază ideologia de „stânga" este suprapusă inerţial partidei protocroniste – care, din punct de vedere ideologic, reprezenta mai curând zona de extremă dreapta a unui neofascism de sursă interbelică trecut prin ceauşism –, în numele identificării ei cu ideologia dominantă a ultimelor două decenii de comunism[1]. Printr-un astfel de viciu de procedură, Dan Zamfirescu, Mihai Ungheanu, Paul Anghel, Eugen Florescu, Ilie Bădescu, Corneliu Vadim Tudor[2], Paul Everac[3] ş.a. trec după 1989 drept reprezentanţi ai stângii. Însă, la rândul lor, protocroniştii diabolizează stânga, în care văd remanenţele „proletcultismului" şi ale „gherismului" din anii '50, şi se revendică de la dreapta interbelică. Astfel, Mihai Ungheanu îi ia apărarea în 1993 lui Constantin Noica, atacat pentru fascism de marxistul Radu Florian[4]. Tot aşa cum criticii estetici vedeau în protocronişti reprezentanţi ai stângii, Ungheanu vede în partida criticii estetice „formula kominternistă"[5].

Tot ca reprezentanţi ai stângii – pe cât de unilateral receptate, pe atât de demonizate – sunt percepuţi critici şi scriitori care se opuseseră protocroniştilor în anii '70-'80, dar care acum se aliază cu „neocomunismul" : Eugen Simion, Valeriu Cristea, Marin Sorescu, Augustin Buzura sunt trataţi de tabăra opoziţiei intelectual-politice din anii '90 drept „intelectualii lui Iliescu" pentru că îl sprijină pe preşedintele Ion Iliescu şi în unele cazuri se afiliază politic puterii controlate de acesta (Sorescu devine ministru al Culturii ; Buzura devine preşedintele Fundaţiei Culturale Române ; Simion devine vicepreşedinte al Academiei, fiind ales însă preşedinte după ce Iliescu pierde alegerile în favoarea lui Emil Constantinescu). Toţi aceştia sunt mai curând conservatori decât intelectuali de stânga în sens

1. Trebuie spus însă că această identificare dintre ideologia protocronistă şi ideologia comunismului târziu nu a coincis în practică cu hegemonia protocroniştilor de-a lungul anilor '70-'80 ; resursele redistribuite de la centru au fost împărţite relativ egal între partida estetică de la *România literară* şi partida naţionalistă de la *Luceafărul* ; mai mult, primii au reuşit să monopolizeze funcţiile de conducere şi control ale Uniunii Scriitorilor, spre frustrarea celor din urmă, care vedeau cum, prin politica echilibrului întreţinută de Ceauşescu între taberele literare, tocmai ei – care vorbeau pe limba Partidului – pierd la nivelul reprezentării în organizaţia de breaslă în faţa unor „nepatrioţi" şi „trădători", cum îi zugrăveau pe cei din partida estetică.
2. Acestuia îi este dedicată o bună parte din volumul de publicistică al lui Nicolae Manolescu *Dreptul la normalitate. Discursul politic şi realitatea*, Editura Litera, Bucureşti, 1991.
3. Vezi recenzia lui Patapievici la *Reacţionarul. Eseu moral-politic*, cartea din 1992 a lui Paul Everac : „[Everac] reuşeşte performanţa de a exhiba într-un mod remarcabil ravagiile produse în inconştientul culturii comuniste de naufragiul sistemului care i-a alimentat, discreţionar şi iresponsabil, iluziile" (Horia-Roman Patapievici, „Complexul posterităţii dejucate", în *Cerul văzut prin lentilă*, p. 186).
4. Mihai Ungheanu, „Recrudescenţa etichetelor politice", *Totuşi iubirea*, decembrie 1993, reprodus în *Scriitorii de la miezul nopţii*, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1996, pp. 207-211.
5. Reprezentative sunt rândurile dedicate lui Mircea Dinescu, simbol al revoluţiei din 1989, în care Ungheanu vede doar o conspiraţie kominternistă : „Mircea Dinescu a fost (după descoperirea lui de către intelectuali dezinteresaţi) creaţia grupurilor kominterniste şi minoritare etnic din Uniunea Scriitorilor, ca şi a climatului privilegiat şi viciat al Caselor de Creaţie frecventate de aceştia, după cum şi a unor cercuri politice elitiste ale marxiştilor de formulă kominternistă, după cum şi a mediilor cultural-familiale ale unor «revoluţionari de profesie», desigur marxişti ultragiaţi, într-un cuvânt resentimentari" (Mihai Ungheanu, „Despre reconquista culturală", în *idem*, *Balansoarele istoriei literare*, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 2003, p. 135).

marxist, critici literari care îl admiră pe Dostoievski şi predică sensibilitatea socială creştină (Valeriu Cristea)[1], neoconservatori al căror naţionalism se va acutiza cu timpul (cazul lui Eugen Simion), însă eticheta de stânga reprezintă o indexare infamantă utilă celor care se poziţionează la dreapta în contextul anticomunist al primilor ani de postcomunism.

Pe de altă parte, în aceeaşi perioadă postcomunistă, foşti marxişti autentici ca Paul Cornea îşi reconfigurează biografia în zona de dreapta a liberalismului[2]; acei marxişti care nu o fac (Radu Florian, Ion Ianoşi) se vor trezi incriminaţi cu violenţă[3]. Ianoşi este atacat pentru simplul fapt că îngrijeşte o antologie din Marx (*Karl Marx în 1234 de fragmente alese şi adnotate de Ion Ianoşi*, 2004):

> Este, de la un moment dat, de-a dreptul dureros să-l vezi pe un umanist cu părul alb, iluminat de o înaltă idee despre fiinţa omenească, capabil să reconstituie aventuri spirituale trăite de personalităţi ca Dostoievski, Tolstoi sau Thomas Mann, chinuindu-se să repună în circulaţie raţionalismul vulgar al unui scamator al ideilor din secolul nouăsprezece. Lăsăm la o parte faptul că este şi periculos, în condiţiile în care azi mulţi tineri de la noi, în loc să înveţe la Paris „la gât cravata cum se leagă, nodul", se întorc de la studii cu idei stângiste, dar nu se poate să nu simţim o strângere de inimă gândindu-ne la soarta lui Ion Ianoşi însuşi, care, captiv al istoriei, s-a ales cu o ghiulea grea legată de picior, pentru totdeauna[4].

De fapt, întregul marxismul este aruncat la coşul istoriei fără niciun fel de nuanţă[5]. Unii autori văd în el, pe urmele lui Leszek Kołakowski, manifestarea diavolului în istorie[6], iar dacă nu a diavolului măcar a lui Iuda, cel care-l vinde pe fiul lui Dumnezeu[7].

---

1. „[N]ăscându-se sub cel mai modest acoperiş şi în cele mai precare condiţii, Iisus – intrând în istorie, aşezându-se în societate – *a optat*. Pentru cei mulţi, pentru cei nevoiaşi, pentru cei îndureraţi, pentru cei decăzuţi şi chiar pentru cei damnaţi. O opţiune care legitimează în veac stânga cinstită, ba chiar şi populismul sincer, de inimă, apolitic (şi deci nedemagogic)" (Valeriu Cristea, „O absurditate", *Literatorul*, nr. 8, 1992).
2. O arată cât se poate de clar autobiografia *Ce a fost – cum a fost. Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache* (Editurile Polirom & Cartea Românească, Iaşi, Bucureşti, 2013), unde Cornea îşi face autocritica pentru fostele convingeri marxiste, operând în acelaşi timp o critică a comunismului (din România, dar şi global) prin intermediul unor clişee din vremea Războiului Rece.
3. Alexandru Florian, „Radu Florian – o imagine controversată, un destin asumat", *Observator cultural*, nr. 226, 2004.
4. Alex. Ştefănescu, „La o nouă lectură: Ion Ianoşi", *România literară*, nr. 7, 2008.
5. O argumentaţie tipică pentru îngustimea alergiei antimarxiste a dreptei româneşti îi aparţine lui H.-R. Patapievici: „să te declari în România marxist (sau, mai şic, «marxist critic») poate fi explicat numai prin: ignoranţă (faţă de ceea ce este marxismul în sine); complicitate (cu ce a făcut marxismul în ţara ta – şi, de fapt, oriunde în lume), vinovăţie (pentru participarea la crimele şi fărădelegile marxiste), conformism servil (cu modele stângiste occidentale), prostie (fără calificare suplimentară)" (Horia-Roman Patapievici, „Marxismul şi românii", *Evenimentul zilei*, 26 februarie 2009, reprodus în *idem*, *Anii urii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2019, pp. 358-362).
6. Vladimir Tismăneanu, *Diavolul în istorie. Comunism, fascism şi câteva lecţii ale secolului XX*, traducere de Marius Stan, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013.
7. Andrei Pleşu identifica „fenomen[ul] originar al gândirii stângiste" în pasajul din *Evanghelia după Ioan* unde Iuda o ceartă pe Maria pentru risipirea mirului cu care îl unge pe Iisus,

Valorificarea moștenirii interbelice

Până la publicarea jurnalului lui Mihail Sebastian în 1996, interbelicul se bucură de o imagine idilică. Proaspăt numit ministru al Culturii, Andrei Pleșu îi declară lui Octavian Paler la începutul lui 1990: „modelul meu mental pentru o Românie a culturii e, inevitabil, România interbelică. [...] Dacă România interbelică este România care a produs pe Cioran, pe Eliade, pe Noica, pe Eugen Ionescu și pe Nae Ionescu, dacă România interbelică a putut livra lumii asemenea valori, înseamnă că lucrurile mergeau – în plan intelectual – binișor..."[1]. Nu întâmplător, portofoliul Editurii Humanitas, cea mai importantă casă editorială a anilor '90, va fi construit în jurul acestor autori.

Jurnalul lui Sebastian, ținut între 1935 și 1944, publicat – ironic – tot la Humanitas, a delimitat începutul confruntării intelectualității românești postcomuniste cu moștenirea ei interbelică: proces traumatic și lent, blocat în diverse faze și noduri de factori proveniți și din fondul protocronist, nutrit din bagajul naționalismului interbelic, și din fondul anticomunist, care proiectase în „epoca de aur" interbelică utopia escapist-disociativă față de „epoca de aur" comunistă, și din fondul unui patriotism[2] genuin, bine intenționat, dar, de cele mai multe ori, semidoct. Dacă lumea culturală românească era pregătită să primească și să proceseze memoria anilor '50 și '80 comuniști (metaforizabilă prin dubletul Închisori și Frig), ea era sensibil mai inaptă să asume (intelectual, întrucât trecerea timpului eliminase în bună parte, prin moartea protagoniștilor, problema contingent-penală a unor culpe individuale și concrete) memoria victimelor antisemitismului românesc din perioada interbelică și belică. Paradoxul acestui proces e parcursul lui comunist: comunismul și-a criticat propriile erori (din anii '50, dar și ulterioare), însă a ales să păstreze tăcerea asupra rolului jucat de România în Holocaust[3]. Prin romane precum *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980), editate în timpul comunismului în sute de mii de exemplare, intelectualitatea românească avusese prilejul să ia contact, prin intermediul ficțiunii (dar al unei ficțiuni bine

---

invocând argumentul că banii obținuți din vânzarea mirului ar fi putut fi dați săracilor (Andrei Pleșu, „A treia zi a comunismului?", conferință susținută pe 10 iulie 2007 la Școala de Vară de la Sighet, reprodusă în Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu, Horia-Roman Patapievici, *O idee care ne sucește mințile*, p. 26). Ideea a fost preluată ulterior de Anca Manolescu în articolul „O lume plină de simboluri", *Dilema veche*, nr. 834, 2020.

1. Octavian Paler, „Dialog cu Andrei Pleșu, ministrul Culturii. «În sfârșit, toate iluziile sunt permise»", *România literară*, nr. 1, 1990.
2. Pentru o istorie conceptuală a patriotismului în România, vezi Klaus Bochmann, „Conceptul de patriotism în cultura română", în Victor Neumann, Armin Heinen (eds.), *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 103-128.
3. În *Mică enciclopedie de politologie* (1977), articolul „Antisemitism", semnat de Nicolae Kallós, amintește doar că „În România au fost promulgate legi antievreiești de guvernele burghezo-moșierești, de dictatura regală și îndeosebi de dictatura fascistă antonesciană" (p. 37); pe când articolul „Genocid", având același autor, obturează similar asumarea vinii românești: „Fascismul nazist a elaborat și a pus în aplicare planuri de g.[enocid] în speță privind populația de origină evreiască, țigană, slavă de pe teritoriile ocupate" (p. 183).

documentate), cu anii '50[1]. Dar un rol similar pentru anii '30 sau pentru prima parte a anilor '40 nu fusese încă jucat. *Jurnalul* lui Mihail Sebastian a avut şansa să intre după 1989 într-un asemenea rol paradigmatic. În spaţiul eterogen şi intens colorat emotiv al reacţiilor determinate de apariţia jurnalului pot fi izolate patru modele principale:

1. *Lectura conspiraţionistă* include teoriile conform cărora jurnalul lui Sebastian ar fi fost editat prin iniţiativa şi cu concursul – manifestat inclusiv la nivel de tăieturi şi de montaj – al unei oculte iudaice, având ca ţel (re)punerea pe tapet a vinovăţiei româneşti în persecutarea evreilor în cursul deceniilor patru şi cinci. Astfel de reacţii au venit preponderent din zona rău famată a presei de extremă dreapta (*România mare* ş.a.); discutarea lor ar fi fastidioasă, fiind suficientă simpla consemnare. Preponderent, nu şi exclusiv; o probează, printre altele, un articol al rafinatului scriitor Radu Mareş, în care cele câteva vandalizări din cimitirele evreieşti petrecute după 1990 sunt considerate a fi înscenări organizate de o ocultă având ca interes „lansarea temei «Holocaustul românesc»"[2].

2. *Lectura de identificare* a cumulat emoţiile genuine ale unor cititori (unii profesionişti) care au oprit interpretarea la travaliul empatizării cu un subiect-Sebastian obţinut de regulă printr-un proces de idealizare orientat fie asupra omului, fie asupra scriitorului, fie asupra evreului, fie asupra tuturor acestor tipuri.

3. *Lectura instrumentală*: în cadrul acesteia, jurnalul a fost mai degrabă utilizat decât interpretat – cu diverse scopuri, dintre care pot fi indicate cu precădere mizele ideologice (comparaţia Holocaustului cu Gulagul), inchizitoriale (epurarea propoziţiilor „tari" de orice context sau nuanţă şi repetarea lor ca adevăruri matematice) sau chiar personale (în măsura în care intensitatea dezbaterii din jurul lui Sebastian putea naşte convingerea că simpla poziţionare faţă de *Jurnal* ar fi în măsură să acţioneze ca operaţiune de *branding* personal).

4. *Lectura critică* se referă la încercările de a raporta intenţiile textului sau ale autorului la contextul lor istoric.

Este caracteristic pentru tipul de ecou repurtat de *Jurnalul* lui Sebastian faptul că textul interpretativ cu cel mai mare impact l-a avut conferinţa lui Gabriel Liiceanu „Sebastian, mon frère"[3] – un text care-şi bazează presupoziţiile pe o combinaţie de lectură empatică şi de lectură instrumentală. Pe urmele lui Vasile

1. În *Delirul* (1975), Marin Preda era mult mai reţinut faţă de participarea la Holocaust a statului român decât avea să fie în raport cu închisorile dejiste în *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980): paradox al sistemului de libertăţi şi cenzuri din România comunistă...
2. Radu Mareş, „Pentru binele cauzei", *Vatra*, nr. 9-10, 2007.
3. Însăşi sintagma din titlu este foarte ambiguă, dată fiind originea ei într-un text mai vechi („Meditaţie despre activist"), în care Liiceanu scria: „Se spune că atunci când răul survine, ţâşneşte, se întruchipează, el ne reprezintă pe toţi cei din mijlocul cărora s-a născut; că el suntem noi, sau măcar o parte din noi, că el este răul din noi în extaz. (S-a spus: «fratele meu, Hitler».) Dar aş putea oare spune: *Oh, activiste, oh, mon frère!* ? La ce ar răspunde asta? Aş vrea, ca să-l pot înţelege, să mă recunosc în el. Şi nu o pot face" (Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, p. 9).

Popovici[1], care își descoperise „evreitatea" în urma lecturii jurnalului, Gabriel Liiceanu, în cadrul unei conferințe ținute la sediul Comunității evreiești din România pe 13 aprilie 1997, apelează la specia „vieților paralele" și suprapune biografia lui Sebastian peste propria viață, observând corespondențele structurale între victima de rasă a fascismului (Sebastian) și victima de clasă a comunismului (Liiceanu însuși). Ceea ce îi permite ultimului să poată recunoaște în Sebastian un „frate", în condițiile în care în cazul Sebastian vede simbolul și avangarda rezistenței individului la (o)presiunea maselor și ideologiilor (Sebastian fiind, ca evreu, *Vorläufer*[2], „înaintemergător", „un premergător în propria noastră condiție"). Din frăția victimelor decurge teza înrudirii între Gulag și Holocaust, dragă traducătorului lui Heidegger[3], care o preia de la Monica Lovinescu (o apărătoare înverșunată a comparației în sensul minimalizării Holocaustului românesc raportat la crimele regimului comunist)[4]: pretext pentru Liiceanu de a medita cu tristețe asupra felului în care victimele Holocaustului (evreii) s-au transformat în „călăii" Gulagului: „cum de e cu putință ca acela care, într-un ceas al istoriei, purtase uniforma victimei să o îmbrace acum pe cea de călău? [...] Când parte

1. Vasile Popovici, „Evreitatea mea", *Orizont*, nr. 2, 1997, reprodus în Iordan Chimet (ed.), *Dosar Mihail Sebastian*, Editura Universal Dalsi, București, 2001, pp. 75-77.
2. În 2010, în cadrul unui dialog cu Herta Müller, nici el lipsit de ecouri contradictorii, Liiceanu avea să reia imaginea *Vorläufer*-ului, proiectând-o de această dată asupra scriitorului generic și, în speță, asupra unei scriitoare care nu a făcut din critica la adresa regimului comunist literatură de sertar.
3. Una dintre rădăcinile cele mai vechi ale comparației dintre Holocaust și Gulag poate fi găsită în corespondența din 1947-1948 dintre Heidegger și Herbert Marcuse. Astfel, în scrisoarea din 20 ianuarie 1948, Heidegger, răspunzând reproșurilor lui Marcuse de a se fi asociat cu regimul nazist, scrie următoarele: „La acuzațiile îndoielnice pe care le lansați contra «regimului care a omorât milioane de evrei, care a transformat teroarea într-un fenomen cotidian și care a transformat tot ce ține de ideile de spirit, libertate ori adevăr în antonimul lor însângerat», n-am de adăugat decât că dacă ați substitui cuvântul «evrei» prin «est-germani» [germanii din teritoriile de răsărit, ocupate de armatele sovietice], atunci tot ce spuneți ar fi adevărat și pentru unul dintre Aliați, cu diferența că dacă tot ce se întâmplă din 1945 încoace este cunoscut de toată lumea, teroarea criminală a naziștilor nu a ajuns la cunoștința poporului german". Răspunsul lui Marcuse, din 12 mai 1948, exprimă stupefacția față de ieșirea lui Heidegger „în afara spațiului în care dialogul este posibil – în afara Logosului. Numai și numai dintr-o astfel de dimensiune a logicii este posibil să explici, să relativizezi [*auszugleichen*], să «înțelegi» o crimă spunând că și alții au făcut la fel" (vezi Herbert Marcuse, *Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. I: *Technology, War and Fascism*, edited by Douglas Kellner, Routledge, Londra, New York, 1998, pp. 266-267).
4. Vezi Comisia Internațională pentru Studierea Holocaustului în România, *Raport final*, Editura Polirom, Iași, 2005, pp. 382-383. Vezi, dintre mai multe exemple, însemnarea Monicăi Lovinescu din 3 martie 2001 având ca obiect cartea lui Norman G. Finkelstein *The Holocaust Industry* (2000): „Din text, dar și din notele bibliografice, realizez că în America dezbaterea e dusă de mai multă vreme asupra rostului acestui «monopol al Răului suferit», acestui tabu în jurul tezei «unicității» Holocaustului și interdicției comparației cu Gulagul sau cu oricare altă formă de genocid. Cred că Norman G. Finkelstein duce până la ultimele consecințe argumentația și vâna sa pamfletară, dar [...] el are dreptate când susține că negaționismul este întreținut de «industria» cu pricina, al cărei mare preot rămâne Elie Wiesel (împotriva căruia se dezlănțuie autorul). Își poate îngădui orice exces, dat fiind că maică-sa și taică-său sunt supraviețuitori ai lagărelor naziste în care a pierit restul familiei" (Monica Lovinescu, *Jurnal inedit: 2001-2002*, Editura Humanitas, București, 2014, pp. 50-51).

dintre fostele victime ajunseseră, iată, în situaţia stranie de a face cu putinţă o altă calamitate a istoriei (sau măcar de a profita de pe urma ei), nu rataseră ele şansa de a fi pus definitiv capăt suferinţei tocmai prin extrema lor suferinţă?"[1]. Teza că evreii ar fi adus şi încorporat comunismul în România ţine în mod intim de vulgata antisemitismului românesc din perioada naţionalismului ceauşist şi de după căderea comunismului; fapt care transformă prezenţa ei în textul lui Gabriel Liiceanu, fie şi într-un punct necentral al argumentului, într-un detaliu stânjenitor. Reacţiile nu au întârziat să apară, vizând atât echivalarea prea liberă a victimelor Holocaustului cu victimele comunismului, cât şi persistenţa – caracterizată de Michael Finkenthal ca fiind antisemită[2] – în paradigma metafizică sau esenţialist-etnică a evreului tipic. În acest ultim sens poate fi citat comentariul lui Leon Volovici, care îi reproşează lui Liiceanu că „îşi asumă, poate cam pripit, o «evreitate», pentru a sugera o identitate şi o solidaritate în suferinţă cu Sebastian"; dar Liiceanu ar intra în „logica colectivului", întrucât recurge la „stereotipul evreului-exponent, o străveche creaţie simbolică a culturii europene": potrivit acestui clişeu, indiferent de cum se comportă un evreu, el „reprezintă «evreitatea», are un «rol» în diverse scenarii filo sau anti, impus de ceilalţi. Realitatea concretă a individului sau realitatea concretă a istoriei unei colectivităţi nu contează, pentru că evreul-exponent e mereu responsabil de tot ce fac «evreii», fie ei religioşi, atei, comunişti sau chiar convertiţi"[3]. O altă polemică provocată de jurnalul lui Sebastian a fost cea dintre Nicolae Manolescu (un campion al inconsecvenţei[4] în materie de discutare a antisemitismului, de la apărarea negaţionistului Roger Garaudy în 1998, în numele libertăţii de expresie, la sancţionarea în 2005 a unor redactori de la revista *Viaţa românească* pentru a fi publicat texte negaţioniste de Paul Goma) şi Norman Manea. În articolul „The Incompatibilities", publicat în *The New Republic* din 20 aprilie 1998[5], Manea critica un articol de Manolescu pentru „confuzia de termeni" prin care trata chestiunea discutării trecutului antisemit al unor intelectuali ca Eliade şi Cioran:

---

1. Gabriel Liiceanu, „Sebastian, *mon frère*", conferinţă din 13 aprilie 1997, reprodusă în revista *22*, nr. 17, 1997, apoi în Gabriel Liiceanu, *Declaraţie de iubire*.
2. Michael Finkenthal îi răspunde astfel lui Gabriel Liiceanu, care vorbise despre evreu ca *Vorläufer*: „Evreul nu a fost chemat în lume pentru a deveni un explorator al morţii, nici pentru sine, nici pentru alţii. A-l defini ca atare este deja un act de agresiune (în ciuda aparenţei de act de admiraţie); şi el are dreptul să creadă că are o misiune, cum are românul, sau japonezul, sau oricare altul. Dar nimeni nu are dreptul de a *impune* o misiune altuia, fie ea şi cea mai nobilă din lume. Nici *a priori*, nici *a posteriori*. Fiindcă în ambele cazuri «misiunea» este o justificare a prigoanei. Toate metaforele despre «trăirea sub o altă densitate» sau precipitarea mizeriei întru esenţa condiţiei umane sunt sau vorbe lipsite de noimă, sau manifestări ale unui antisemitism latent" (Michael Finkenthal, „Scrisoare deschisă fratelui Gabriel", revista *22*, nr. 25, 1997, reprodus în Iordan Chimet (ed.), *Dosar Mihail Sebastian*, p. 12).
3. „Leon Volovici în dialog cu Gabriela Adameşteanu", revista *22*, nr. 27, 1997, reprodus în Geo Şerban (coord.), *Sebastian sub vremi. Singurătatea şi vulnerabilitatea martorului*, caiet cultural (6) al revistei *Realitatea evreiască*, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, f.a., p. 247.
4. Câteva dintre aceste inconsecvenţe sunt enumerate în Michael Shafir, *Între negare şi trivializare prin comparaţie. Negarea Holocaustului în ţările postcomuniste din Europa Centrală şi de Est*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, pp. 41-42.
5. Versiunea în limba română – „Incompatibilităţile", revista *22*, nr. 23, 1998, reprodusă în Norman Manea, *Laptele negru*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2010, pp. 244-266.

Într-un editorial intitulat „Vânătoarea de vrăjitoare", directorul importantei reviste *România literară* deplângea oprobriul public prelungit împotriva lui Céline și Hamsun, deplora campania „israeliană" contra lui Eliade, recenta dezbatere din Franța în legătură cu trecutul legionar al lui Cioran, ca și „exagerările" din *Jurnalul* lui Sebastian. Aceasta deși condamnarea publică (deloc unanimă) a lui Céline și Hamsun nu a împiedicat recunoașterea distincției lor literare, deși vinovăția nici nu era necesar atribuită scrisului lor, ci colaborării cu naziștii. Descriind comentariul critic într-o societate deschisă drept „vânătoare de vrăjitoare" și comparându-l cu represiunea comunistă a vieții intelectuale, editorialul din *România literară* promova o șocantă confuzie de termeni.

Manolescu i-a dat replica în articolul „Ce înseamnă să fii rasist", reducând toată discuția la presupusa frustrare a lui Manea vizavi de nerecunoașterea sa ca scriitor de către Manolescu[1]. După încă un răspuns al lui Manea[2], Manolescu va continua prin luări de poziție care, complementar cu pronunțarea sa pro-Garaudy[3], vor fi considerate de un specialist în materie „similare cu cele ale unui Dan Zamfirescu, autorul *Războiului împotriva poporului român* [1993]"[4] și vor aduce o serie de ecouri caustice, interne și internaționale, la adresa criticului literar. Dar Norman Manea, încă din 1992, când publicase în SUA articolul „Felix Culpa", dedicat discutării moștenirii fasciste a lui Mircea Eliade (într-un stil elegant-moderat), devenise în România un revelator al rezistenței inteligheției de dreapta la acceptarea și asumarea trecutului și vinilor României în Holocaust[5]. Reacționând în 1992 la „Felix Culpa", Monica Lovinescu introducea comparația sa favorită între Holocaust și Gulag, cu implicația că prin discutarea primului s-ar urmări ocultarea celui de-al doilea, și un argument *ad hominem* la adresa lui Nicolae Tertulian, fost critic realist-socialist în anii '50 (dar într-o versiune relativ liberală în context), ulterior emigrat în Franța: „nu e simptomatic că un fost comunist ca N. Tertulian încearcă la Paris să continue procesul lui Heidegger [...]?"[6]. O caricatură involuntară (într-un articol serios în intenție) a modului iresponsabil în care intelectuali de dreapta au pus problema Holocaustului românesc a oferit-o Alex. Ștefănescu într-un atac la adresa aceluiași Norman Manea (socotit „un scriitor lipsit de talent, judecând după cărțile filozofarde și prolixe pe care le-a publicat în România", cu „o atitudine de megaloman agresiv") pentru „un articol în care, printre altele, acuză societatea românească de azi că «ezită să-și recunoască propria contribuție la Holocaust»": „ca membru al societății românești de azi", pretinde Ștefănescu,

> refuz să-mi recunosc vreo contribuție la fapte săvârșite înainte ca eu să mă nasc. Ceilalți membri ai societății pot să reacționeze cum vor, dar eu, independent de reacția lor, nu admit să fiu culpabilizat în vreun fel. [...] Eu, unul, n-am făcut

1. Nicolae Manolescu, „Ce înseamnă să fii rasist", *România literară*, nr. 19, 1998.
2. Norman Manea, „Lectura infidelă", revista *22*, nr. 23, 1998, reprodus în Norman Manea, *Laptele negru*, pp. 266-273.
3. Nicolae Manolescu, „Holocaustul și Gulagul", *România literară*, nr. 9, 1998.
4. Michael Shafir, „O tragicomedie în desfășurare?", *Sfera politicii*, nr. 61, 1998.
5. Pentru o reconstituire minuțioasă și problematizantă a dosarului Norman Manea – Mircea Eliade, vezi Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, București, 2012, pp. 191-216.
6. Monica Lovinescu, „Câteva confuzii", revista *22*, nr. 10, 1992.

niciodată rău vreunui evreu pentru că este evreu. Şi nici nu ştiu vreun evreu (în afară de Norman Manea) care să-mi fi făcut rău pentru că sunt român. Protestez, deci, împotriva acuzaţiilor sale abuzive, care îmi aduc grave prejudicii. Printre altele, aceste acuzaţii tulbură relaţiile mele – până acum fireşti – cu evreii. Cum să mă mai port de acum înainte când întâlnesc un evreu? Să stau cu ochii în pământ, considerându-mă vinovat faţă de el prin apartenenţa mea etnică? Sau să caut, la rândul meu, dovezi că şi coreligionarii săi i-au oprimat cândva pe români, ca să nu mă simt mai prejos?[1]

Această reducere trivială a problemei răspunderii României faţă de Holocaust la biografia lipsită de pată a lui Ştefănescu dovedeşte, dincolo de cecitatea conceptuală, de altminteri caracteristică criticului în cauză, o mostră de insensibilitate morală care ar putea fi considerată doar pasager iresponsabilă dacă nu ar fi simptomul unei poziţionări constant coerente a lui Ştefănescu în raport cu trivializarea Holocaustului prin compararea lui minimalizatoare cu crimele comunismului[2].

Însă cazurile de mai sus sunt totuşi benigne în raport cu tentativele grobiene de negare a Holocaustului (scrierile lui Radu Theodoru[3], iniţial membru al Partidului România Mare, sunt referinţe clasice în materie), de introducere a evreilor ca agenţi antiromâni în naraţiunea unui „Holocaust împotriva culturii române"[4] sau de reabilitare a Mişcării Legionare. În ce priveşte ultimul caz, una dintre principalele forme de reabilitare a fost disocierea legionarismului de celelalte specii ale fascismului generic (uneori cu adagioul că legionarii ar fi fost achitaţi în cadrul procesului de la Nürnberg – un fals întreţinut de Ion Coja[5] ş.a. şi demascat de numeroase ori[6], dar cu o circulaţie imbatabilă), schemă aplicată mai mult sau mai puţin făţiş. Chiar Alexandru Paleologu afirma în 1993 că „legionarii nu seamănă, în fond, nici cu fasciştii, nici cu naziştii"[7], implicând o diferenţă pozitivantă oferită de credinţa lor ortodoxă. Monica Lovinescu, inspiratoarea mai multor poziţii de comparaţie minimalizatoare a Holocaustului cu Gulagul, îi reproşase lui Marin Preda în anii '70 că ar fi produs în *Delirul* o mistificare a Mişcării Legionare, mai pozitive, chipurile, decât reieşea din roman[8].

---

1. Alex. Ştefănescu, „Protest", *România liberă*, nr. 2499, 1998.
2. Vezi trimiterea la gestul lui Elie Wiesel, care „făcuse impoliteţea ca, aflat la Sighet, să refuze să viziteze Memorialul Victimelor Comunismului şi al rezistenţei, [şi] i-a culpabilizat încă o dată pe români (omiţând să deplângă şi tragedia pe care au trăit-o ei înşişi, în timpul comunismului)" (Alex. Ştefănescu, „Demnitate", *România literară*, nr. 49-50, 2010).
3. Un rezumat al acestora există în Comisia Internaţională pentru Studierea Holocaustului în România, *Raport final*, pp. 356-357.
4. Vezi lucrarea lui Mihai Ungheanu *Holocaustul culturii române. Ipoteze de sociologie literară (1944-1989)*, Editura D.B.H., [Bucureşti,] 1999.
5. Pentru repertorierea negaţionismului lui Coja la nivelul bibliografiei anului 2002, vezi Michael Shafir, *Între negare şi trivializare prin comparaţie*, pp. 94-97.
6. Comisia Internaţională pentru Studierea Holocaustului în România, *Raport final*, p. 363.
7. Alexandru Paleologu, *Interlocuţiuni*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2009, p. 206.
8. „Surprinzând pe legionari în faza dinainte de rebeliune şi în timpul ei, descriindu-i ca pe nişte «nebuni», «criminali» şi «sadici» (dar uitând să descrie şi amploarea rebeliunii dezlănţuită de generalul Antonescu – aproximativ 8 000 de legionari arestaţi), autorul ne oferă un tablou pătimaş al acestei perioade şi ne întrebăm dacă, la aproape 35 de ani de la aceste întâmplări, după ce vinovaţi mai puţin vinovaţi, şi chiar nevinovaţi au plătit şi răsplătit, în toate

Însă exemplul cel mai clar de încercare de recuperare a Mișcării Legionare în mediul cultural central îl oferă Sorin Lavric într-o carte despre Noica intitulată *Noica și Mișcarea Legionară* (2007), în care pretinde că oferă „pelicula netăiată a filmului interbelic", insistând asupra „adevărului" pe care ar fi avut „curajul" să-l spună[1]. Partea bizară (doar aparent, dat fiind mobilul lui Lavric) este că „adevărul" său se bazează pe narațiunile orale a șapte legionari interbelici care nu-și depășiseră convingerile[2]:

> Acești șapte oameni, fiecare în felul lui și fiecare cu subiectivismele și obsesiile sale, mi-au desfășurat în fața ochilor pelicula netăiată a filmului interbelic. Într-un cuvânt, m-au făcut să văd ceea ce cărțile de istorie îmi ascunseseră: scenariul acelei epoci și piesa istorică căreia Noica îi fusese contemporan. Aceștia șapte sunt oarecum coautorii cărții: dacă nu i-aș fi prins în viață pe ultima sută de metri, n-aș fi putut-o scrie.

Iată cum Mișcarea Legionară își scrie încă o dată istoria, iar de această dată o publică la Editura Humanitas (locul unde a apărut cartea „coautorului" Lavric). Dacă în *Noica și Mișcarea Legionară* simpatiile legionare ale lui Lavric sunt încă (parțial) camuflate academic, cu timpul orientarea neolegionară a autorului va deveni din ce în ce mai fățișă, fiind, mai mult, sponsorizată sau sprijinită instituțional dinspre *mainstream*. Astfel, Lavric tipărește netulburat texte cu caracter rasist sau revizionist în publicații ale Uniunii Scriitorilor (unde a și fost angajat în ultimii ani ca director de programe interne) – *Luceafărul de dimineață* sau *România literară* (la aceasta din urmă fiind și redactor). Abia după ce Lavric este ales senator, în decembrie 2020, pe listele Alianței pentru Unirea Românilor, și publică un text mobilizator pastișat după Corneliu Zelea-Codreanu sau Ionel

---

închisorile țării, ne întrebăm dacă n-ar fi mai interesant, și în orice caz mai obiectiv, să întreprinzi în sfârșit o analiză a acestei mișcări, nelimitând-o la explozia rebeliunii" (Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960-2000*, ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, București, 2014, p. 282). Pentru că Preda n-ar fi vorbit în *Delirul* și de crimele stalinismului, Monica Lovinescu considera romanul „o sfidare a memoriei și un eșec moral" (p. 285).

1. „Am îndrăznit să spun adevărul"; „Ce supără în carte sunt adevărurile pe care le spun"; „în privința detaliului istoric pot să greșesc – o dată, un nume de persoană sau o localitate –, dar în privința adevărului nu pot să greșesc. Acesta e adevărul lui Noica și al perioadei interbelice. Acesta e filmul întreg, chit că ne place sau nu să-l vizionăm". Toate citatele din Sorin Lavric cuprinse în acest paragraf sunt preluate din articolul său „Sub semnul polemicii", *Cultura*, nr. 5, 2008.
2. „În total șapte oameni: verii primari ai lui Noica (Mircea și Adina Casassovici), doi colegi de celulă de la Jilava (Gheorghe Jijie și Vasile Blănaru-Flamură), un coleg de facultate (Mircea Nicolau), prietena de familie Simina Mezincescu și, în fine, medicul personal al lui Codreanu (Șerban Milcoveanu), care îl cunoscuse pe filozof [Noica] în timpul guvernării legionare" (Sorin Lavric, „Sub semnul polemicii"). Iată, pentru a mă limita la un singur exemplu, câteva dintre afirmațiile lui Mircea Nicolau – martorul infatigabil al lui Lavric –, tipărite în cartea lui de convorbiri cu Gabriel Stănescu, afirmații care ridiculizează calitatea lui de martor: „Iorga a fost asasinat de NKVD. Mișcarea Legionară, reprezentată, evident, prin Horia Sima, nici nu se gândea să se atingă de Iorga"; „nu evrei, ci legionari au fost agățați în cârlige [la Abator în timpul rebeliunii legionare din ianuarie 1941]" (vezi Gabriel Stănescu, *Convorbiri cu Mircea Nicolau. Curajul de a sfida moartea*, Criterion Publishing, București, 2007, pp. 57, 103).

Moţa[1], vor simţi Gabriel Liiceanu (fostul său mentor şi editor) sau Nicolae Manolescu (preşedinte ale Uniunii Scriitorilor şi director la *România literară*) nevoia tardivă să se distanţeze public de Lavric.

Autonomia esteticului

„Sub morminte Doamne iartă
numai artă pentru artă."

Mircea Dinescu, „Sub morminte"

Într-unul din textele autobiografice cuprinse în *Cartea vieţilor mele*, scriitorul american de origine croată Aleksandar Hemon îşi aminteşte de unul dintre profesorii săi preferaţi din Iugoslavia: „Profesorul Koljević preda un curs despre poezie şi critică, pentru care citeam poezie cu o tentă critică: Noul Critic Cleanth Brooks era patronul său spiritual. Am învăţat cum să analizăm proprietăţile intrinseci ale unui fragment literar, fără să ţinem cont de politică, biografie sau orice alt element extern"[2]. Ulterior, profesorul de literatură avea să devină locotenentul lui Radovan Karadžić (el însuşi poet), liderul genocidar al sârbilor din Bosnia în timpul războiului civil. Hemon simte nevoia să-şi reajusteze întreaga perioadă de formare din tinereţe la noile date: „Mă bălăcisem în lectura atentă, impresionabil şi inconştient că profesorul meu preferat punea la cale o crimă extinsă. [...] Am extirpat şi am exterminat acea parte tânără şi valoroasă din mine care crezuse că te poţi sustrage istoriei şi te poţi ascunde de rău în confortul artei"[3].

Aceste rânduri sunt cât se poate de caracteristice pentru un focar de ambiguitate al Estului comunist: rolul pe care esteticul l-a jucat în viaţa de zi cu zi – uneori amestecându-se cu politicul, alteori părând să ofere un refugiu în faţa politicului, dar nescăpând nicăieri de frăţia dialectică cu politicul. Louis Althusser nota cu surprindere acest fapt în anii '70, încercând să-l priceapă:

> În prezent, acest „refugiu" în ideologia artei, laitmotiv al tuturor filozofiilor spiritualiste şi idealiste, poate fi constatat într-o ţară care se declară socialistă, cum este Uniunea Sovietică. Nu există, probabil, ţară care să investească atâta efort şi educaţie

1. „Pentru noi începe un război ideologic al cărui deznodământ va sta în înlăturarea actualei clase politice. În patru ani vom disloca partidele din Parlament. Vom schimba figurile, vom primeni limba, vom aduce bucuria de a fi români. Vom regăsi gustul mistic de a fi creştini în umbra oricărei catapetesme din bisericile din ţară. Vom recăpăta căldura pe care ne-o dă gândul de a fi una în virtutea apartenenţei la un neam. Vom aduce exaltarea de a fi parte dintr-un întreg numit România. Vom întreţine cu veneraţie memoria deţinuţilor politici. [...] Noi nu vrem puterea, căpătuiala sau gloria. Ştim că vom muri, iar gândul acesta ne dă o ţinută. Noi vrem o Românie sub spectrul lui Hristos" (Sorin Lavric, „De murit, murim cu toţii. Nu e păcat să nu ne dăruim României?", *QMagazine*, 7 decembrie 2020, online: https://www.qmagazine.ro/de-murit-murim-cu-totii-nu-e-pacat-sa-nu-ne-daruim-romaniei/).
2. Aleksandar Hemon, *Cartea vieţilor mele*, traducere de Anca Dumitrescu, Black Button Books, Bucureşti, 2018, p. 85.
3. *Ibidem*, p. 88.

filozofică în estetică (în ciuda sărăciei flagrante a producțiilor estetice) ca Uniunea Sovietică. Odată, un profesor de estetică din Leningrad mi-a oferit o explicație dezarmantă, spunându-mi: Muncitorilor care se dau înapoi de la muncă li se oferă posibilitatea să câștige mai mulți bani prin plata la bucată. Nu-i interesează, căci n-au ce face cu banii. Prin urmare, după *interesul* personal, aducem în discuție *morala* socialistă: le spunem că trebuie să muncească mai mult din datorie, pentru societatea socialistă. Nici asta nu pare să-i intereseze... Așa că le oferim argumentul ultim: Munciți mai mult, căci munca voastră nu e o simplă muncă, *e o operă, o operă de artă*, voi sunteți adevărații artiști. Nici vorbă să ne asculte. Dar ca să le putem ține acest discurs, creștem numărul posturilor de esteticieni și încercăm să trezim gustul poporului pentru artele frumoase. „Refugiul în artă" ar putea fi și echivalentul „refugiului în religie", pentru a găsi aici o soluție imaginară dificultăților reale cu care se confruntă societatea. Dacă e adevărat că arta le produce plăcere oamenilor, mult prea adesea avem de-a face însă cu un refugiu în artă, această abstracție singulară care există în materialitatea unui obiect concret și care nu este, astfel, altceva decât o abstracție rea[1].

Iată, în continuare, istoria românească a acestei relații ambigue între estetic și politic.

Istoria de aproape un secol și jumătate a criticii literare românești, suprapusă în linii mari peste cea a statului român modern (cuvântul și sensul modern de literatură apar la noi în 1825 în cartea lui Barbu Paris Mumuleanu *Caracteruri*[2]), stă sub semnul așa-numitului „principiu al autonomiei estetice". Însă acest principiu nu a cunoscut o formalizare consistentă care să îi confere caracterul de teorie (fie ea și prea puțin originală). Influența sa este direct proporțională cu aspectul său vag, nestructurat și variabil. O primă formulare – mai mult indirectă – este făcută de Titu Maiorescu în textul „Comediile d-lui I. L. Caragiale" (1885). Textul are însă un caracter circumstanțial. Criticul îi ia apărarea dramaturgului – pe atunci aflat în cercul său de protejați – după ce piesa *D-ale carnavalului* fusese fluierată de un public indignat moral de prezența unor personaje de condiție joasă și politic de atacurile la adresa partidului liberal. Maiorescu, aflat în linii mari în aceeași tabără politică cu autorul piesei, susține în acest articol că arta are un caracter dezinteresat și că lumea unde ea îl transportă pe cel care o consumă este o lume ideală distinctă de lumea materială reală: „orice emoțiune estetică [...] face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului și astfel o înălțare morală"[3]. Așadar, că mijloacele

1. Louis Althusser, *Inițiere în filozofie pentru nefilozofi*, pp. 224-225.
2. Alex Drace-Francis, *Geneza culturii române moderne. Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale. 1700-1900*, traducere de Marius-Adrian Hazaparu, Editura Polirom, Iași, 2016, p. 102.
3. Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, *Critice*, ediție de D. Vatamaniuc, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 582.

de represiune politică din lumea reală n-ar trebui să atingă lumea literaturii. Poziţia teoretică a lui Maiorescu se inspira mai ales din Arthur Schopenhauer[1] şi din esteticieni astăzi uitaţi ca Herbart şi Vischer[2] (felul în care Maiorescu compilează toate aceste surse este un subiect de carte în sine). Dar nu trebuie să cădem în greşeala de a citi teoria lui Maiorescu doar din unghi sursologic. La urma urmelor, criticul era înainte de toate un politician şi un avocat şi acţiona ca atare. Chiar articolul despre Caragiale are o motivaţie politică. După cum aminteşte chiar criticul, presa liberală care atacase piesa cerea ca guvernul liberal al lui Brătianu să ia măsuri punitive. La pachet cu apărarea libertăţii literaturii, Maiorescu apără aşadar şi propria poziţie ideologică antiliberală, argumentând dreptul lui Caragiale de a-i critica şi a-i satiriza în voie pe liberali (adversarii conservatorului Maiorescu). Politicianismul junimistului este singura lui atitudine consecventă. Estetica lui şi-a schimbat adesea, din raţiuni tactice, punctele de vedere – către sfârşitul vieţii, de pildă, recomanda ca o scriere să nu fie premiată de Academie pentru că înfăţişa armata română în nuanţe morale dezagreabile (argument prea puţin estetic); sau justifica naţionalismul din poeziile lui Octavian Goga. De asemenea, cine citeşte azi articolele lui Maiorescu constată cu uşurinţă cât de partizane îi erau poziţionările. În fond, Maiorescu a validat estetic doar autori din zona lui ideologică. Faptul că printre aceştia s-au numărat şi Eminescu, Slavici, Caragiale ţine în mare parte de întâmplare.

Dar, pe de altă parte, trebuie să recunoaştem nu doar caracterul circumstanţial-tactic al acţiunii lui Maiorescu, ci şi caracterul său sistemic. În ce priveşte, de pildă, despărţirea judecăţii estetice de judecata morală şi de sancţiunea politică, pe care Maiorescu o obţine în articolul despre Caragiale tăind legătura dintre artă

1. De văzut definiţia pe care Schopenhauer o dă artei ca refugiu din „amarul vieţii": „Plăcerea estetică, mângâierea pe care o oferă arta, entuziasmul ce-l face pe artist să uite de amarul vieţii, acest unic privilegiu pe care geniul îl are în faţa celorlalţi şi care-l răsplăteşte în exclusivitate pentru suferinţa intensificată pe măsura limpezimii conştiinţei sale, precum şi pentru singurătatea pustie în sânul unei stirpe eterogene – toate acestea se bazează pe faptul că, aşa cum ni se va arăta în continuare, în-sinele vieţii, voinţa, existenţa însăşi, înseamnă o suferinţă permanentă, în parte jalnică, în parte îngrozitoare; aceleaşi lucruri, în schimb, oferă un spectacol semnificativ dacă sunt privite doar ca reprezentare, intuite în mod direct sau reproduse prin intermediul artei şi eliberate de chin. Această latură pur cognoscibilă a lumii şi reproducerea ei într-o artă oarecare constituie elementul artistului. Pe el îl captivează contemplarea spectacolului obiectivării voinţei; el se opreşte la acesta, nu osteneşte să-i contemple şi să-i reproducă reprezentându-l, timp în care suportă de unul singur cheltuielile spectacolului respectiv, adică este însăşi voinţa care se obiectivează astfel şi rămâne să sufere continuu. Acea cunoaştere pură, autentică şi profundă a esenţei lumii devine acum pentru el un scop în sine şi se opreşte la ea" (Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, vol. I, traducere din germană şi glosar de Radu Gabriel Pârvu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012, p. 310).
2. Mircea Florian, „Începuturile filozofice ale lui T. Maiorescu", *Convorbiri literare*, nr. 1-5, 1937; N. Bagdasar, „Titu Maiorescu", în N. Bagdasar, Traian Herseni, S. S. Bârsănescu, *Istoria filozofiei moderne*, vol. V: *Filosofia românească de la origini până astăzi*, Societatea Română de Filozofie, Bucureşti, 1941, p. 31; Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, 1977; Liviu Rusu, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979. Pentru o descriere a esteticii kantiene pe sol românesc, vezi lucrarea unui discipol al lui Maiorescu – Ion Petrovici, *Viaţa şi opera lui Kant. Douăsprezece lecţii universitare*, Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1936, pp. 221-258.

și realitatea politică imediată, junimistul se confruntă aici cu un nod gordian pe care, în secolul al XIX-lea românesc, îl mai abordaseră și alții. În cadrele sistemului statal aflat în plin proces de structurare (independența fusese proclamată abia în 1878), factori precum politicul, cultura, religia, morala încă nu avuseseră timp și impuls suficient pentru a se disocia și a se autonomiza. Încă din vremea revistei *Dacia literară* (1840), al cărei program pleda de altfel pentru naționalism și protecționism cultural, Mihail Kogălniceanu trebuise să-și câștige un spațiu de autonomie față de cenzura politică a domnitorului – suspicioasă față de orice utilizare a cuvântului în spațiul public – clamând că între literatura pe care o publică revista sa și lumea politică nu este nicio legătură; pentru ca ulterior să folosească prestigiul simbolic acumulat în astfel de prilejuri pentru a urca pe scara demnităților politice[1]. Un astfel de amestec impur în care intră și teorie estetică, și tactici politice avea să descrie nu doar contextul în care își va formula Maiorescu teoriile, ci și contextele ulterioare succesive în care principiul autonomiei va fi dezgropat. Succesul principiului maiorescian se va datora nu lui Maiorescu însuși – teoriile lui sunt complet datate –, ci reproducerii ulterioare, în diverse formule, a tensiunilor dintre un câmp cultural/literar aflat în căutarea autonomiei și diverse presiuni deformatoare exercitate dinspre stat sau dinspre diverși actori care urmăreau influențarea politicilor statului. În cadrul acestor tensiuni, Maiorescu a fost fetișizat și redescoperit în mai toate momentele de criză: în anii 1930-1940 de Lovinescu contra naționalismului galopant, în anii 1960 de Nicolae Manolescu & co. împotriva realismului socialist, în anii 1990 ș.u. de același Manolescu împotriva studiilor culturale sau de Eugen Simion împotriva globalizării „sorosiste".

Rezumând, argumentul originar al autonomiei esteticului a apărut ca forță de opoziție într-un context în care literatura, aflată în proces de instituționalizare și disociere față de alte forțe, încerca prin actorii care o reprezentau să medieze intruziunea prescriptivă a extraliterarului în spațiul său. Acest context încâlcit în care se naște teoria va avea diverse urmări. În primul rând, lipsa de elaborare a teoriei va determina reproducerea ei după principiul telefonului fără fir – fiecare va lua din ea ce va dori, în ce formă îi va fi inteligibilă sau necesară. În al doilea rând, calitatea ei de soluție tactică îi va permite reapariția în contexte asemănătoare – adică în contexte de disociere a literarului în raport cu valori extraliterare (în principal morale, sociale și etnice). Astfel sunt produse și reproduse cele două linii de evoluție din istoria criticii românești din secolul XX.

Prima linie de evoluție le aparține criticilor care se reclamă de la Maiorescu. Ei compun gruparea „autonomiștilor", a criticilor care refuză reducerea „valorilor estetice" la valori instrumentale. Aceasta îi include în primul rând pe criticii care au construit canonul modernist în perioada interbelică, de-a lungul deceniului și ceva în care presiunea naționalistă anterioară slăbise suficient (programul de unificare al României Mari fiind realizat în 1918), iar fascismul nu reușise încă

1. „Kogălniceanu a mizat [...] pe semnificația cu două tăișuri a «literaturii»: a folosit-o pentru a promova «naționalitatea» ca forță politică și, în același timp, pentru a nega implicarea în «politică». Dar cursul carierei sale este paradigmatic pentru mulți oameni de litere români: s-a folosit de asta pentru a ocupa locuri de frunte în revoluția de la 1848, în guvernul unionist al lui Alexandru Ioan Cuza în perioada 1859-1866 și în guvernele liberale care au urmat până în anii 1880" (Alex Drace-Francis, *Geneza culturii române moderne*, p. 147).

să captureze semnificativ pârghiile statului român: E. Lovinescu, Perpessicius, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu. Deşi toţi au invocat – fie şi doar în anumite etape ale carierei lor – autonomismul estetic, ei nu s-au arătat interesaţi să-l formalizeze teoretic într-o lucrare de sinteză. Pentru aceasta există două explicaţii complementare. În primul rând, nici unul din criticii menţionaţi (cu excepţia lui Călinescu) nu a reuşit să pătrundă în sistemul universitar; textele lor aveau de regulă dimensiuni reduse şi erau destinate revistelor sau ziarelor, astfel încât gândirea lor nu a fost presată instituţional să câştige o coerenţă sistematică. În al doilea rând, aceşti critici nici nu aveau nevoie de o asemenea coerenţă, dat fiind că ei invocau principiul autonomiei estetice mai curând ca slogan îndreptat împotriva presiunilor heteronomiste (a judecăţilor de natură morală, de pildă, întâlnite bunăoară în scandalurile legate de pornografie lansate în interbelic dinspre tabăra lui N. Iorga), iar ca slogan acesta nu avea nevoie de o fundamentare riguroasă pentru a funcţiona. De altfel, nici criticii din comunism, începând cu Eugen Simion şi Nicolae Manolescu, nu aveau să izbutească să ajungă mai departe. Manolescu încă susţinea în 2008 teza ireductibilităţii estetice:

> [C]ritica este o lectură în principal estetică. Criticul nu este nici sociolog, nici politolog, nici filozof (deşi poate fi câte ceva din toate acestea). [...] Mesajul unei opere literare nu este doar unic şi irepetabil, dar el nu poate fi transmis prin niciun alt mod decât lectura operei cu pricina. [...] Critica are menirea să arate celor mai mulţi că nici un vers nu poate fi redat decât prin cuvintele care-l compun şi, încă, în ordinea strictă în care le-a orânduit poetul[1].

Iar Eugen Simion a publicat o întreagă carte în care, deşi nu ajunge să definească autonomia esteticului (dincolo de îndemnuri generice de tipul „literatura nu trebuie amestecată cu politica"), o apără cu vigoare împotriva denigratorilor[2].

Criticilor instalaţi pe meterezele autonomiei estetice li s-au opus criticii antiautonomişti/instrumentalişti/heteronomişti. Aceştia s-au distribuit pe două flancuri.

De o parte, mişcarea antiautonomistă a fost reprezentată de socialişti, prin Dobrogeanu-Gherea sau, pentru o scurtă perioadă, prin G. Ibrăileanu. „Comediile d-lui I. L. Caragiale" al lui Maiorescu avea să primească în mai multe rânduri replica lui Gherea, care este celălalt critic român paradigmatic pentru secolul al XIX-lea şi adevăratul fondator al criticii literare din România. În articolul „Personalitatea şi moralitatea în artă" (1886), de pildă, Gherea polemizează cu estetica idealistă a lui Maiorescu, arătând că, departe de a fi apanajul unei zone rupte de realitate, „arta, ca orice manifestare a minţii omeneşti, este productul mijlocului natural şi mai ales social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societăţii în care s-a produs". Nu o să tratez teoretic polemica dintre Maiorescu şi Gherea, analizată de atâtea ori[3]. Aspectul ei instituţional este mai important

1. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 1454.
2. Eugen Simion, *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2017.
3. Pentru o analiză recentă, vezi Alex Drace-Francis, „Literatură, societate, naţiune: polemica Maiorescu-Gherea", în *Geneza culturii române moderne*, pp. 193-209.

decât cel al luptei de idei estetice. În fond, ea integrează, sub forma unei discuții despre literatură, lupta dintre două programe de acțiune asupra statului. Pozițiile sunt inegale: Maiorescu este un politician instituționalizat în sistem, pe când Gherea este un imigrant refugiat din Rusia țaristă, ale cărui publicații sunt adesea afectate de cenzură și care stă cu spectrul deportării deasupra capului. Poetica lui Gherea este materialistă; spre deosebire de burghezul Maiorescu, exponent al unor interese conservatoare, socialistul Gherea este preocupat tocmai de revoluționarea stării de lucruri. Pentru el, arta este nu doar o oglindă a societății, ci și un instrument al schimbării: „Arta trebuie să aibă misiune educatoare și moralizatoare; da, arta *poate* să aibă foarte mare influență educatoare și moralizatoare". Gherea nu este interesat de evaluarea dezinteresată a artei, de „arta în sine", ci de instrumentarea ei: „*Arta în sine* este tot atât de puțin moralizatoare cât este de folositor și cuțitul *în sine*. Cuțitul este foarte folositor numai când e întrebuințat la ceva aducător de folos și utilitatea lui va fi proporțională muncii folositoare îndeplinită printr-însul; în mâna unui nebun, sau încă și mai mult în mâna unui hoț, cuțitul este peste măsură de vătămător"[1]. El nu se sfiește să critice Junimea și pe Maiorescu pentru lipsa lor de ideal reformator în plan social.

Socialiștii pierd însă lupta nu doar politic, ci și la nivelul literaturii. Dacă socialismul compune o mișcare influentă literar la sfârșitul secolului al XIX-lea, în prima parte a secolului XX el nu mai reușește să aibă un cuvânt de spus în critică. Gânditorii marxiști, deși nu lipsesc, sunt preocupați mai curând de chestiuni legate de economie[2]. Iar scriitorii (Panait Istrati, Alexandru Sahia) vor atinge doar sporadic chestiuni teoretice – acestea fiind oricum lipsite de ecou în epocă. Desigur, avangarda istorică interbelică poate fi plasată tot în acest spațiu, însă acțiunea ei, după cum se știe, a fost mai curând destructurantă, asociată zgomotului și furiei, și n-a reușit sau n-a fost interesată să intre în dialog cu critici precum Lovinescu sau Călinescu.

Un succes mai mare decât socialiștii l-au avut, în zona antiautonomistă din prima jumătate a secolului XX, etniciștii, avându-l ca lider pe N. Iorga. Faptul că Ibrăileanu, după un episod socialist de tinerețe, a trecut în tabăra etniciștilor arată că cele două estetici heteronomiste, socialistă și etnocentrică, aveau puncte de contact. În plus, etnocentrismul și naționalismul erau programe mai solid implementate în celula statului român[3]. Iar politica de alianțe internaționale în

1. Constantin Dobrogeanu-Gherea, „Personalitatea și morala în artă" [1886], în *idem*, *Opere complete*, vol. VI, Editura Politică, București, 1979, p. 296.
2. Alex Cistelecan, Andrei State (coord.), *Plante exotice. Teoria și practica marxiștilor români*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.
3. Vezi Ștefan Zeletin, „Romantismul german și cultura critică română", în *idem*, *Neoliberalismul. Studii asupra istoriei și politicii burgheziei românești*, ediția a III-a îngrijită de C. D. Zeletin, Editura Scripta, București, 1992, pp. 55-72. Zeletin arată că în secolul al XIX-lea românesc revoluția burgheză a învins la nivelul infrastructurii, reușind să capitalizeze în forme primitive România în dauna marilor latifundiari, însă a pierdut la nivelul suprastructurii în fața partidei conservatoare a acestora, reprezentată la vârf de grupul Junimea și Maiorescu: „Țara noastră a trecut [...] printr-o fază revoluționară și a intrat apoi într-o perioadă de «contrarevoluție»: de jelire a tradițiilor profanate. [...] cei vreo șaptezeci de ani, de la 1829 până la sfârșitul secolului XIX, se împarte în două jumătăți: în întâia se pregătește și se realizează revoluția burgheză: desființarea vechiului regim

care avea să intre România la sfârşitul anilor '30, de partea Germaniei naziste, avea să aducă o presiune suplimentară în ce priveşte adoptarea unor instrumente rasiale în analiza culturală. De fapt, cadrul pentru nazificarea instituţiilor culturale de-a lungul celui de-al Doilea Război Mondial fusese creat dinainte. Tânăra Generaţie a lui Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu sau Emil Cioran, lansată la sfârşitul anilor '20, fusese deja inspirată de fascism. Intrarea multor membri ai Tinerei Generaţii în Mişcarea Legionară nu făcea decât să consfinţească o afinitate electivă.

Deşi pe hârtie între programul estetist autonomist şi cel etnicist heteronomist se cască o prăpastie, în realitate relaţiile dintre cele două, prin reprezentanţii lor, au fost pline de contradicţii.

Astfel, autonomia spiritului în raport cu condiţiile materiale ale existenţei (în care credeau membrii Tinerei Generaţii – ca şi fasciştii sau legionarii cu care adesea s-au intersectat/confundat) s-a împăcat bine în practică cu ideea maioresciană că literatura este autonomă în raport cu lumea materială. Mai mult, etniciştii interbelici l-au preluat reverenţios chiar pe Maiorescu[1]. Nu N. Iorga, care din raţiuni biografice a păstrat o poziţie rece faţă de criticul de la Junimea, ci autori din zona Mişcării Legionare, precum Dumitru Cristian Amzăr. Acesta visa la o filozofie spiritualistă de direcţie, care să unească etosul legionar cu teoria conservator-maioresciană a formelor fără fond. În studiul „Gând şi cuvânt", tipărit în 1935 în *Rânduiala* şi dedicat lui Nae Ionescu, Amzăr identifică neîmplinirile româneşti din filozofie şi politică în lipsa unui raport dintre gând şi cuvânt. Incriminând importurile terminologice neologistice („amestecul unui spirit străin de cugetul şi graiul nostru"[2]), el pretinde unei filozofii autohtone autentice să fie „nu originală – ceea ce nu-i prea greu –, ci *originară*, *proprie*". Maiorescu, a cărui teorie a formelor fără fond ocupă un loc central în acest studiu, este citat reverenţios, ca reprezentând „momentul socratic al culturii româneşti". Într-un alt eseu, „Despre înţelesul şi condiţiile unei filozofii româneşti"[3], chestiunea importanţei lui Maiorescu este reluată („Fără să fi fost *original* în vreuna din problemele atacate, Maiorescu a fost *originar* în toate"). „Adevărata linie [...] a dezvoltării noastre filozofice" este socotită a fi linia Maiorescu – Eminescu – Iorga – Nae Ionescu. Deşi, în teorie, Amzăr se declară antietnicist şi cere într-un alt eseu

---

român şi stabilirea regimului modern; în a doua jumătate se dezvoltă reacţiunea împotriva acestei revoluţii, adică «contrarevoluţia» romantică. Revoluţia burgheză se plămădeşte sub influenţa capitalismului anglo-francez, romantismul însă se naşte sub influenţa mişcării germane" (p. 64).

1. Pentru localizarea *in situ* a poziţionărilor Tinerei Generaţii în raport cu practica literară, vezi cartea mea *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012, pp. 178-185. Acolo discut reacţia lui Noica în raport cu *De două mii de ani* (1934), romanul care a stârnit unul dintre cele mai răsunătoare scandaluri din istoria literaturii române. De altfel, nu doar în România se pot face corelaţii între dreapta radicală şi teza autonomiei esteticului. Pentru o discuţie, din acest punct de vedere, asupra articolelor lui Paul de Man, vezi David Carroll, *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
2. Dumitru Cristian Amzăr, „Gând şi cuvânt", *Rânduiala*, nr. 1, 1935.
3. Publicat în *Rânduiala*, nr. 2, aprilie-iunie 1935.

„depășirea etnicului" („Spiritualul nu înseamnă *negarea etnicului*, [...] ci pur și simplu, *depășirea* lui"), gândirea lui este profund etnocentrică prin ideea autarhismului, a unei autosuficiențe pe care ar trebui să o manifeste noua filozofie românească. Inspirat de conservatorismul lui Maiorescu, pe care îl face compatibil cu statul etnic, Amzăr visează o revoluție de dreapta, conservatoare și creștină, care readuce „reîntronarea Rânduielii cosmice, istorice și sociale a lumii", nu revoluția „luciferică" de stânga, fie burgheză, fie ținând de „internaționalismul comunist și mesianismul iudaic"[1].

De partea cealaltă, în ciuda clișeelor construite în critica postbelică cu privire la autonomia esteticului „apărată" de critici precum Lovinescu și Călinescu (considerați, după Maiorescu, verigile imediat următoare ca importanță în tradiția autonomismului estetic românesc), aceștia au fost doar sporadic autonomiști și au operat cu concepte de rasă, etnic și național[2].

Lovinescu, deși se distanța de formele antisemitismului – biruință, sublinia el, asupra originii moldovenești[3] –, prelua în scrisul său nu puține dintre clișeele vulgatei antisemite. El pare a se încadra în categoria specială a antisemiților bine intenționați, din care făcuse parte și Brunetière, care „practică un anti-antisemitism curat, dar ale căror bune sentimente sunt întotdeauna amestecate cu o sumă de restricții mentale"[4]. Clișeele antisemite se întâlneau cu fondul instrumentalist manifestat de Lovinescu, un critic favorabil valorilor burgheze, în titluri ca *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925)[5]. În fond, Lovinescu începe să invoce mai sistematic principiul autonomiei estetice, conectându-l la „degetul de lumină" al lui Maiorescu, abia din deceniul al patrulea, când îl transformă strategic în armă contra discursurilor etniciste din ce în ce mai bine implementate oficial (ascensiunea mișcării legionare, guvernarea Goga-Cuza, dictatura regală, dictatura

1. *Idem*, „Depășirea etnicului", *Cuvântul*, 26 mai 1929.
2. Pentru Lovinescu, vezi cartea mea *Evreul improbabil*, pp. 215-221. Pentru Călinescu, vezi Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, Editura Cartea Românească, București, 2009, pp. 318-321, *passim*.
3. „Născut și crescut la Fălticeni, adică într-un mediu caracterizat prin prezența masivă a elementului evreiesc, am supt încă din copilărie aprehensiunea iudaicului, obișnuită tuturor moldovenilor și degenerată la mulți sub forma antisemitismului militant" (Lovinescu, „XVIII. 1. Problema scriitorilor evrei în sânul literaturilor. 2. Elemente de psihologie evreiască. Poziția *Sburătorului* față de scriitorii evrei", în *Memorii 1916-1930* [1932], reprodus în *Memorii. Aqua Forte*, ediție îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1998, p. 216).
4. Antoine Compagnon, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, traducere de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, prefață de Mircea Martin, Editura Art, București, 2008, p. 242.
5. „[Lovinescu] n-a creat o teorie a autonomiei esteticului, așa cum a creat una a sincronismului; conceptual sau principial vorbind, a fost mai degrabă un avocat al interdependențelor decât unul al autonomiei. Niciun istoric sau critic literar din prima parte a secolului XX românesc n-a demonstrat mai serios decât Lovinescu, *i.e.* cu pretențiile sale de rigoare scientistă, cât de implicate sunt actul literar și statutul de scriitor în tiparul economic și sociopolitic al unei societăți și al unui stat. Fără să renunțe la afirmarea primatului talentului și a valorii estetice, Lovinescu n-a ezitat totuși să efectueze o selecție a talentelor în funcție de gradul de adecvare (sincronizare) a unui scriitor sau a unei opere la proiectul unei societăți românești burgheze și capitaliste" (Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, pp. 132-133).

lui Ion Antonescu). O recunoaşte Lovinescu însuşi când îşi face autocritica pentru omiterea, în textele despre Maiorescu mai vechi de 1937, a invocării autonomiei esteticului[1]:

> În enumerarea meritelor criticii lui T. Maiorescu, articolele conţineau totuşi o mare lacună, neinsistând asupra unuia, cu atât mai important cu cât nu şi-a pierdut actualitatea nici astăzi. Faptul de a fi disociat esteticul de elementele eterogene într-o epocă în care, înainte de a se fi înjghebat o literatură, se infiltrau în noţiunea artei multe alte filoane, lăudabile ca intenţie, dar dăunătoare ei, constituie un element pozitiv cu atât mai însemnat cu cât s-a produs chiar de la început, deşi, după înşişi principiile evoluţionismului junimist, ar fi trebuit să apară mai târziu într-o epocă de maturitate. Interdependenţa culturii europene a determinat, astfel, de la obârşie în T. Maiorescu o expresie viguroasă autonomiei esteticului. Omisiunea acestui merit esenţial se explică, probabil, prin faptul că în 1915 apele sămănătoriste se retrăseseră şi revoluţia estetică a lui T. Maiorescu nu mai era primejduită nici de socialism, nici de eticism şi etnicism. Numai de pe la 1937 încoace problema a început să capete o nouă actualitate, devenind obiectul de căpetenie al preocupării criticilor din a doua şi a treia generaţie post-maioresciană[2].

Prin întoarcerea la Maiorescu după 1937, Lovinescu urmărea construirea unei referinţe de autoritate (o autoritate pe care el însuşi, atacat frecvent în presa de dreapta, nu o putea aborda în faţa etniciştilor; dar pe care Maiorescu, fetişizat şi de etnicişti, o avea garantată):

> Văzând, aşadar, că ideile estetice sintetizate în formula „autonomiei esteticului" n-au fost numai puse în discuţie, operaţie dialectică normală, dar urmărite ca elemente subversive, [E. Lovinescu] a simţit atunci nevoia de a le stabili o filiaţie genealogică, punându-le sub patronatul lui T. Maiorescu. Pornită atunci şi apărută

1. Un motiv suplimentar pentru care Lovinescu ocolise până atunci sintagma de autonomie a esteticului fusese Mihail Dragomirescu, din prima generaţie maioresciană (potrivit taxonomiei lui Lovinescu), care adoptase acest principiu. Lovinescu: „Ideologia maioresciană s-a bifurcat astfel în 1907 în două ramuri: linia mare a revoluţiei estetice proclamată prin autonomia esteticului faţă de etic şi etnic, continuată, după secesiunea de la matcă, cu riscuri şi accidente, de M. Dragomirescu prin *Convorbirile critice*; linia minoră, a preferinţelor personale, etice şi etnice, a limitării de gust şi de cunoştinţi printr-o formaţie literară din prima jumătate a veacului al XIX[-lea] ce se continua, strâmtându-se, prin S. Mehedinţi, rămas la cârma bătrânii reviste, păzitorul cultului valorilor junimiste, păstrătorul unor procedee stilistice, al unor mici teorii maioresciene, ieşite din actualitate, exprimate totuşi cu vehemenţă retorică, într-un moment când apa literaturii se depărtase de albia revistei" (E. Lovinescu, *Ciclul junimist*, vol. II: *T. Maiorescu şi contemporanii lui. P. P. Carp, critic literar şi literat. T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, ediţie coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note şi comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaş, Nicolae Mecu şi Daciana Vlădoiu, introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Muzeul Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2018, p. 701). Şi: „Nu principiile reprezintă adevărata forţă: principiul autonomiei estetice, de pildă, nu aparţinea lui T. Maiorescu; în literatura apuseană era şi este un bun comun; originalitatea şi meritul criticului stă în aplicarea lui în cadrele literaturii noastre, în gust şi tact, în ceea ce se numeşte *l'esprit de finesse*. Lunecat din mâinile lui T. Maiorescu, principiul şi-a pierdut preciziunea în cele ale lui M. Dragomirescu, dând loc la rezultate deplorabile, la hiperbole şi deformări cu sublinierea excesivă a propriului său rol" (pp. 678-679).
2. E. Lovinescu, *Ciclul junimist*, vol. II, p. 889.

în două volume, cu ocazia centenarului nașterii, monografia se prelungește prin volumul de față[1].

În fond, Lovinescu nu reține din autonomia esteticului decât disocierea literaturii de etnic și etic („Meritul lui T. Maiorescu, meritul covârșitor, se poate însă rezuma într-o singură formulă: meritul de a fi proclamat autonomia esteticului, disociindu-l din simbioza celorlalte noțiuni «oricât de importante ar fi ele în alte priviri». Nu e un merit oarecare, ci o revoluție în critica română, de o importanță și de o actualitate și mai mare astăzi decât acum șaptezeci de ani"[2]) și reducerea lui la principiul „artă pentru artă"[3]. Ceea ce sărăcește nu doar sensul inițial – oricum nu prea complex teoretic – al principiului la Maiorescu, ci și felul în care critica lui Lovinescu operase până atunci, cooptând în explicarea și contextualizarea operelor coordonate sociale, ideologice în forme adesea curat deterministe și chiar materialiste[4].

Nici cariera lui Călinescu nu e scutită de oscilații și ambiguități. Deși în perioada postbelică criticul avea să fie fetișizat ca figură a autonomiei esteticului, raportul său cu acest principiu fusese în realitate destul de fluid. De fapt, deși de regulă Călinescu s-a poziționat nominal de partea autonomiei esteticului, exceptând articolul de tinerețe „Valoare și ideal estetic" (1927)[5], primele două decenii din activitatea lui se desfășuraseră în zona unui etnocentrism cu accente rasiste și antisemite care va culmina cu „Specificul național", capitolul final din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). *Istoria...* urmărea să ofere României ficțiunea unei mari literaturi suprapuse organic structurii etnice în progresul său istoric[6]. Deși în *Istorie...* nu pare să conștientizeze incompatibilitatea dintre pozițiile adoptate simultan – „o viziune autonomistă asupra faptului artistic, de provenință croceană [de la Benedetto Croce], și una deterministă, de sorginte taineană [de la Hippolyte Taine]"[7] –, Călinescu își va reconsidera totuși sistemul în 1946, adică după prăbușirea, odată cu Germania nazistă, a limbajului rasist în critică; acum, trecând de la teoria specificul național la o teorie a clasicismului,

1. *Ibidem*, p. 896.
2. *Ibidem*, p. 950.
3. „În «Comediile d-lui Caragiale» unde se formulează principiul artei pentru artă, căruia noi îi spunem astăzi autonomia esteticului" (*ibidem*, p. 971).
4. Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, *passim*.
5. Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, p. 54.
6. „Un asemenea procedeu – frecvent în istoriografia literară a națiunilor în curs de afirmare identitară – s-ar traduce prin aceea că cele mai valoroase opere ale literaturii noastre le-au dat românii «puri fără discuție». [...] Ce-i drept, Călinescu nu arborează nicăieri un asemenea postulat, care ar fi presupus abandonarea fățișă a criteriului «estetic» în favoarea unui principiu «etnic». Iar această operație ar fi provocat, la rândul ei, o contradicție flagrantă prin ciocnirea cu premisele idealiste care susțineau sistemul criticului român. În consecință, el a preferat ca, trecând sub tăcere principiile, să investească în chip empiric criteriile sale așa-zicând «estetice» cu o încărcătură etnică, pentru a obține astfel pe cale pur analitică – adică prin manipularea textelor – coincidențele dorite. [...] Cei mai «specifici» autori români sunt și cei mai valoroși: dar acest lucru – insinuează Călinescu – se produce în chip «natural», printr-o evoluție literară «normală» și fără a urma în manifestarea sa cine știe ce lege sociologică sau antropologică" (Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, pp. 337-338).
7. *Ibidem*, p. 400.

el substituie operatorul etnic printr-un operator estetic. Însă, odată cu instalarea *de facto* a comunismului în 1948, Călinescu operează – de această dată aflat sub o presiune directă[1] – o nouă resetare a sistemului prin grila leninistă[2] a priorităţii partinicului asupra literarului[3]. Astfel, corpusul operei critice a lui Călinescu oferă imaginea unui „vast câmp de luptă (dar şi o masă de negocieri) între «estetic», politic şi etnic"[4].

Până la instaurarea comunismului, aşadar, spaţiul discursiv identificat prin „autonomia esteticului" a disimulat, începând cu fondatorul Maiorescu, o serie de practici foarte eterogene. Paradoxal, principiul autonomiei esteticului va fi relansat în critica română tocmai de realismul socialist, care îl tratează de la început de pe poziţii de ostilitate structurală, dar care, prin reacţiile pe care le va provoca în rândurile generaţiilor următoare de critici, va garanta succesul formulei în următoarele decenii.

Deşi socotit de realist-socialişti o *bête noire*, E. Lovinescu nu era un autor prohibit nominal în anii '50, când i se puteau dedica lucrări precum aceea scrisă de N. Tertulian, *E. Lovinescu sau Contradicţiile estetismului* (1959). Cartea lui Tertulian este departe de acea caricatură cu care a fost identificată ulterior („atac" la adresa lui Lovinescu etc.). Dimpotrivă, ea oferă o analiză nuanţată a contradicţiilor care afectează sistemul lovinescian. Tertulian:

> Ideologia lui Lovinescu ne apare ca un amestec curios şi caracteristic: fuzionează în ea idealismul istoric al iluminiştilor francezi ai secolului al XVIII-lea, credinţa nelimitată în fecunditatea ideilor revoluţionare, în forţa regeneratoare a raţiunii, în puterea modelatoare exercitată asupra „materiei istorice" de către spiritul uman, aşadar un frenetic idealism şi voluntarism istoric – cu o tendinţă tipic liberal-burgheză (cu accente conservatoare) de a ignora autenticele forţe sociale care determină mersul istoriei, de a privi ca pe un derivat insignifiant rolul maselor plebeiene şi ţărăneşti, considerate simplă „materie pasivă" asupra căreia s-ar exercita „de sus în jos" acţiunea creatoare a burgheziei urbane[5].

Interesant este că Tertulian îi reproşează lui Lovinescu – dincolo de imputările previzibile – ceea ce îi vor reproşa ulterior şi protocroniştii: rolul acordat influenţelor exterioare în defavoarea celor interne; altfel spus, că elimină tradiţia autohtonă în defavoarea „efluviilor instituţiilor occidentale"[6]:

---

1. Pentru argumente care susţin existenţa unei continuităţi de viziune estetică şi sociopolitică cvasinealterate de schimbarea de regim din 1948, vezi Teodora Dumitru, „Programul lui G. Călinescu la *Jurnalul literar* în 1939 şi ecourile lui postbelice", *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 1-4, 2017.
2. V. I. Lenin, „Organizaţia de partid şi literatura de partid" [1905].
3. „Criteriul «*estetic*» va fi subordonat – şi, de multe ori, chiar substituit – unui criteriu *politic*, echivalent cu punctul de vedere al Partidului, care se presupunea a fi şi idealul clasei muncitoare" (Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esenţă*, p. 401).
4. *Ibidem*, p. 401.
5. N. Tertulian, *E. Lovinescu sau Contradicţiile estetismului*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959, pp. 33-34.
6. *Ibidem*, p. 37.

Lovinescu tăgăduiește cu îndârjire ideea că evoluția socială românească – ca și a oricărui alt popor – ar putea fi determinată de raporturile ei economice specifice, de relațiile de clasă, de echilibrul și dezechilibrul raporturilor dintre forțele sociale interne, privirea sa fascinată îndreptându-se exclusiv către *undele* de influență „exportate" de viața materială și morală a popoarelor occidentale, care circulând cu viteză la „superficia" vieții europene își exercită pretutindeni, automat, acțiunea lor modelatoare, uniformizatoare și nivelatoare[1].

Tertulian vede aici o caricatură a determinismului oferit de materialismul istoric[2]. Pe scurt, organicismul național(ist) este și în anii '50 un model prea puternic pentru a fi substituit cu ușurință de marxismul internaționalist aflat la putere[3]. Trecând la problema autonomiei esteticului, căreia îi acordă un spațiu larg, Tertulian vede o „simetrie semnificativă între atitudinea liberalismului burghez pe plan ideologic și afirmarea dârză a «autonomiei esteticului, pe plan literar»"[4]: deși recunoaște că autonomia esteticului a fost instrumentată eficient (de Croce, dar și de Lovinescu) împotriva fascismului, el îi observă totuși și caracterul reacționar – prin aceea că, odată cu respingerea dreptei naționaliste, liberalismul burghez arunca la coș și lupta proletariatului, deci cauza de stânga[5]. Reformularea oferită de Tertulian autonomiei estetice a lui Lovinescu ar putea fi asumată și de Eugen Simion, jumătate de veac mai târziu, atunci când acesta din urmă va respinge, după 1989, în numele lovinescianismului, „politizarea" criticii literare și va susține teza apolitismului. Tertulian:

> Tentativa esențială a partizanilor „autonomiei esteticului" constă în afirmarea independenței sensibilității estetice a artistului, în încercarea de a demonstra inexistența unei simetrii sau a unei echivalențe necesare între conceptele ideologice sau etice profesate de artist și sensibilitatea sa estetică, în încercarea de a disocia cu fermitate fantezia creatoare și „imaginația productivă" a artistului de universul convingerilor sale „practice", etice, ideologice sau politice[6].

Acolo unde Lovinescu definea autonomia esteticului drept „artă pentru artă", Tertulian sintetizează fără a-i falsifica prea mult poziția[7]: „Tendința de a considera

1. *Ibidem*, p. 36.
2. „Lovinescu vulgarizează în fond teza materialismului istoric cu privire la inevitabilitatea succesiunii formațiilor social-economice, cu privire la caracterul universal al acțiunii legilor economice" (*ibidem*, p. 38).
3. Fapt explicabil nu atât ca reminiscență a etnicismului interbelic, cât mai ales prin faptul că atât marxismul, cât și filozofiile organiciste (de la Maiorescu la interbelici) se simt mai bine în compania evoluționismului gradual (întâi baza, apoi suprastructura, întâi materia, apoi ideile etc.). Chiar Lovinescu observase aceste temelii comune ale conservatorilor și socialiștilor.
4. N. Tertulian, *E. Lovinescu*, pp. 93-94.
5. *Ibidem*, pp. 93-95.
6. *Ibidem*, p. 100.
7. Desigur, în epocă – și chiar mai târziu – pot fi găsite și raportări sensibil mai triviale la Lovinescu; vezi „Teoria «autonomiei esteticului», promovată de Titu Maiorescu, iar mai târziu de Eugen Lovinescu, Lucian Blaga ș.a., tindea să rupă arta de viața și interesele maselor largi ale poporului, s-o izoleze într-un steril turn de fildeș" (Andrei Băleanu, *Conținut și formă în artă*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p. 11).

într-o izolare absolută, într-o segregaţie definitivă, inspiraţia ingenuă şi spontaneitatea creatoare a artistului – faţă de eventualele sale concepte filozofice, etice sau politice, de a afirma autonomia absolută a sensibilităţii estetice, în raport cu «atitudinile» sau «tendinţele» ce pot stăpâni conştiinţa artistului"[1]. Desigur, totul se face de pe poziţii realist-socialiste asumate: „Opoziţia între estetica marxistă şi estetica «autonomiei artei» este ireductibilă, de neîmpăcat: unitatea între judecata estetică, judecata etică şi judecata ideologică în planul artei este un postulat indestructibil al criticii literare marxiste"[2].

Anii '60 vor fi martorii unor schimbări importante. Odată cu liberalizarea politică, realismul socialist va fi abandonat treptat în practică, deşi nominal rămâne sistemul de referinţă (cu unele corecţii care sancţionează „sociologismul vulgar" şi determinismul ideologic din anii '50). Pe scena literară se joacă simultan mai multe partide:

1. *critica marxistă*, rafinată în raport cu realismul socialist (Ov. S. Crohmălniceanu[3], Paul Georgescu, N. Tertulian, Paul Cornea, Z. Ornea);
2. *critica naţionalistă*, deocamdată aflată în umbra realismului socialist, pe care îl va substitui *de facto* din deceniul următor (Ion Dodu Bălan);
3. *critica culturală*, de filiaţie spiritualistă interbelică (Nicolae Balotă, membru al Cercului Literar de la Sibiu);
4. *critica structuralistă* (Sorin Alexandrescu);
5. *critica pozitivist-universitară* (G. C. Nicolescu, Al. Piru);
6. *mitocritica* (Marin Mincu, Al. Paleologu);
7. *critica foiletonistică*, ce combină vechiul impresionism lovinescian cu teorii (post)structuraliste importate de la noua critică franceză a lui Roland Barthes & co. (Nicolae Manolescu, Eugen Simion); ea se naşte odată ce liberalizarea poststalinistă permite noii generaţii de critici să se distanţeze atât de modelul anilor '50, cât şi de alte metodologii aproximabile lecturii materialiste, sistematice, „obiective", ideologice, istorice[4].

Dintre acestea, cel mai important model avea să se dovedească ultimul, cel al criticii foiletoniste. El stă sub semnul lui G. Călinescu. De-a lungul anilor '50, Călinescu publicase texte aliniate ideologic, în care pretindea că oferă contribuţii originale la teoria realismului socialist, arătându-se lezat când acestea nu sunt oficializate; dar din anii '60 el oferă prin scrierile sale mai vechi cadrul pe care se va construi noua paradigmă, în care critica estetică va ieşi învingătoare în lupta nu doar cu realismul socialist, ci şi cu celelalte orientări. Reprezentanţii foiletonismului estetic, începând cu Nicolae Manolescu, vor câştiga treptat o poziţie hegemonică în sistem. Ei profită de turnura naţionalistă a regimului din anii '70, de transformarea realismului socialist într-un naţionalism estetic, în ceea ce Mircea

1. N. Tertulian, *E. Lovinescu*, p. 101.
2. *Ibidem*, p. 132.
3. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
4. Lucrarea de bază pentru descrierea acestui fenomen este *Critica în tranşee* de Alex Goldiş.

Martin numea „estetismul socialist"[1]. Acest naționalism neutralizează sub platforma unui spirit național toate asperitățile de care se împiedica vechiul realism socialist; un proces de abstractizare (distrugere) pe care îl traversează și partida foiletoniștilor estetiști, fără a îmbrățișa efectiv naționalismul (dar făcându-i jocul sub numele de „rezistența prin cultură"[2]).

Momentul simbolic al pactului dintre autonomismul estetic al foiletoniștilor și naționalismul estetist are loc în 1963, când Liviu Rusu îl recuperează oficial pe Maiorescu (până atunci considerat uniform drept reacționar), subliniind aspectele progresiste ale gândirii junimistului[3]. Dar sub pretextul nobil al reintegrării criticului în circuit se produce o mistificare a gândirii lui Maiorescu; aceasta e obligată să devină compatibilă cu marxismul; asperitățile sale ideologice sunt netezite cu ajutorul unor citate oportune din Engels și C. I. Gulian. Studiul lui Rusu – atacat, *nota bene*, de marxiști integri ca Paul Cornea[4] sau Paul Georgescu, dar sprijinit de foiletoniștii autonomiști – inițiază o operațiune amplă și sistematică de falsificare cu bună știință a istoriei literare, astfel încât scriitorii și criticii reacționari să poată fi recuperați fără a mai fi descriși ca reacționari. Această schimbare în raport cu etapa realist-socialistă se datorează, desigur, schimbărilor politice din interiorul sistemului comunist: transformarea marxismului internaționalist

1. „Spre deosebire de criteriul social-ideologic care, în formula sa leninistă aplicată cu furie dogmatică în anii '50, a făcut ravagii în cultura română, naționalul recunoscut, reinstaurat ca valoare își asumă valoarea estetică fără incompatibilități sau restricții. Dimpotrivă, este în interesul naționalului să fie reprezentat de valori artistice verificate și validate din punct de vedere estetic; ceea ce nu era deloc hotărâtor din perspectiva ideologiei de clasă. Prin instituirea reprezentativității naționale (și nu sociale, de clasă) s-a deschis o altfel de competiție, reglată de repere cărora toți cei aflați înlăuntrul unui câmp specific înțelegeau să li se supună: dacă exigența ideologică (impusă și, oricum, controlată instituțional) era resimțită ca o constrângere, exigența estetică a fost acceptată firesc" (Mircea Martin, „Estetismul socialist", *România literară*, nr. 23, 2004).
2. Gabriel Andreescu identifică trei modele principale de „narațiuni apologetice" prin care teza rezistenței prin cultură a fost codificată: modelul grandilocvent (Constantin Noica – Gabriel Liiceanu – *Jurnalul de la Păltiniș*), modelul patetic (Ana Blandiana) și modelul monumental (Nicolae Breban) (Gabriel Andreescu, *Existența prin cultură*, pp. 59-71).
3. Liviu Rusu, „Însemnări despre Titu Maiorescu", *Viața românească*, nr. 5, 1963.
4. Vezi reacția din epocă a lui Paul Cornea, corectă în sine, deși ulterior i s-a tot reproșat că s-ar fi pus în calea recuperării lui Maiorescu: „În articolul său, Liviu Rusu nu-și pune niciun moment problema substratului de clasă al activității lui Maiorescu, separă în mod cu totul arbitrar pe critic și filozof de omul politic, relevă laturi pozitive incontestabile ale conducătorului Junimii (pe care de altfel nu credem să le mai tăgăduiască azi cineva), ocolind însă o abordare multilaterală și în esență a personalității sale. D-sa operează așezând sub microscop câte o propoziție izolată, în disprețul contextului și al sensului de ansamblu al activității criticului. Sau, ceea ce nu e mai puțin condamnabil, lăsându-se înșelat de pure coincidențe terminologice, echivalează puncte cardinale antagoniste în geografia literară. Astfel, cu o lipsă de istoricitate care uimește, d-sa instituie o paralelă analogie între Maiorescu și Engels, deși doar simpla alăturare a acestor nume produce scântei, ca a polilor de semn contrar! În fond, tendința de căpetenie a lui Liviu Rusu e de a vida oceanul ce-l desparte pe Maiorescu de ideile noastre, de a-l spăla pe critic de petele lui veniale și a-l face membru în familia socialistă (ceea ce, fie spus în paranteză, e indezirabil de ambele părți)" (Paul Cornea, „Titu Maiorescu și pașoptismul", *Viața românească*, nr. 9, 1963). Vezi, în același sens, reacția lui G. Călinescu: „Evident, Maiorescu nu premerge, oricât de șovăitor, socialismului și nu e un progresist. [...] Pentru ce să falsificăm adevărul?" (G. Călinescu, „Titu Maiorescu, socialist?", *Contemporanul*, nr. 26, 1963).

de factură sovietică într-un suveranism naţionalist are drept corolar abandonarea teoriei luptei de clasă şi a valorificării selective a moştenirii culturale într-un organicism în care toţi scriitorii importanţi servesc, indiferent de culoarea lor ideologică (de altfel neutralizată cu graţie în cadrul noului discurs), în cadrul uniform al istoriei milenare a poporului român. Chiar după ce falsificările punctuale ale lui Rusu privitoare la Maiorescu au fost corijate, a rămas totuşi în vigoare principiul autocenzurii bine intenţionate. În practica „rezistenţei prin cultură", toată istoricitatea unui autor (însoţită de un spectru ideologic adesea contradictoriu, reacţionar etc. din punctul de vedere al marxismului) era convertită în valoare estetică anistorică şi neproblematică. Unui autor interbelic republicat sub comunism i se treceau sub tăcere toate „defectele" ideologice. Mai mult, cei care încercau să încalce această lege nescrisă erau priviţi cu aversiune[1]. Astfel, se ajunge ca în anii 1970-1980 un autor marxist ca Henri H. Stahl să aibă probleme în a-şi publica, într-o Românie teoretic marxistă, criticile la adresa unor autori nemarxişti precum Lucian Blaga şi Mircea Eliade, pe considerentul că le-ar „face rău" autorilor, extrăgându-i din circuitul public în care fuseseră reintegraţi cu greu[2]. Printr-o succesiune de excluderi convenabile ale unor calităţi neconvenabile, procesul era convergent cu acela din manualele oficiale: obţinerea unei colecţii de statui în locul unor scriitori cu lumini şi umbre. Aşa se face că, dintr-un anumit punct de vedere, discutarea lui Maiorescu în termenii realismului-socialist, deşi evident limitată ideologic, era superioară celei produse după schimbarea paradigmei la începutul anilor 1960, în care Maiorescu devenea o statuie intangibilă.

Pe scurt, critica literară şi-a obţinut libertatea cu preţul pierderii ei: pentru a nu recădea în câmpul gravitaţional detestat al limbajului realist-socialist, critica literară foiletonistă a încetat să mai discute mizele ideologice, sociologice, politice etc. ale operelor literare[3]. Aşadar, sintagma „autonomie estetică" va deveni

1. Vezi, de pildă, un articol (publicat în *Almanahul „Luceafărul" 1984*) în care criticul Mihai Ungheanu arăta că E. Lovinescu se sustrăsese serviciului militar în timpul Primului Război Mondial: studiul, deşi acurat documentar, putea fi citit ca o încercare de a destabiliza partida autonomiei estetice prin discreditarea unuia dintre stâlpii săi. E drept că, pe de altă parte, în termeni de micropolitică a câmpului cultural, Ungheanu făcea parte din tabăra naţionalistă a protocroniştilor şi că demascarea lui Lovinescu va fi putut avea nu doar un obiectiv ştiinţific, ci şi o intenţie asociată strategiei din spaţiul luptelor pentru putere (vezi Mihai Ungheanu, „O memorabilă *mea culpa*", în *idem*, *Balansoarele istoriei literare*, pp. 177-204).
2. Vezi Ştefan Guga, *Sociologia istorică a lui Henri H. Stahl*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015, pp. 64-70.
3. Vezi remarca lui Terian privind moştenirea lui G. Călinescu: „chiar dacă iniţial (în anii '66-'69) G. Călinescu a avut o contribuţie capitală – şi, totodată, lăudabilă – în procesul de *autonomizare* (câtă a fost...) a câmpului nostru literar în raport cu câmpul politic şi ideologic, el a împiedicat sau, cel puţin, a frânat, în următoarele decenii, procesul de *polarizare* (adică de *normalizare*) a acestui câmp în funcţie de doctrine şi metode. [...] Ne lipseşte încă o polarizare *ideologică* (dar nu una pur politică, ci una cu aplicare în spaţiul literaturii) şi, mai ales, o polarizare *metodologică*. Îndeosebi această ultimă carenţă a criticii noastre e o consecinţă a «călinescianismului» (dar, într-o oarecare măsură, şi a lui Călinescu însuşi), care, continuând şi ajustând tezele din *Tehnica criticii şi a istoriei literare*, a creditat prejudecata că există o singură critică (cea «creatoare», onestă, valoroasă etc.), în raport cu care toate «metodele» sunt, dacă nu neapărat inutile, cel puţin neglijabile" (Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esenţă*, p. 627). De asemenea: „Departe de a semnifica golirea de

mai mult o lozincă, un simplu șablon, în numele căruia criticii vor căuta să evite raportarea la o realitate exterioară celei literare-„autonome".

Critica foiletonistă va reuși să metabolizeze nu doar adversarii politici, ci și adversari din interiorul câmpului literar precum structuralismul sau alte metode care încearcă să depășească foiletonismul. Deși reprezentanții foiletonismului au preluat nu o dată în cărțile lor o metodă sau alta (inclusiv concepte din zona structuralismului), la nivelul principiilor clamate ei au săpat tranșee împotriva importului de metodologii și a „criticii științifice" în general. Pe scurt, „unitatea simbolică" a foiletonismului i-a permis să acapareze mai toate redutele de dominare simbolică[1]. Cu atât mai mult cu cât critici universitari ca Matei Călinescu, Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu, Toma Pavel, Tudor Olteanu sau Mihai Nasta, care susținuseră o versiune de critică mai deschisă spre alte domenii ale cunoașterii (lingvistică, dar și istorie a ideilor), vor emigra la începutul anilor '70 în Europa de Vest sau în Statele Unitele ale Americii. Toți au făcut cariere în Occident, dar sistemul criticii din România a resimțit pierderea lor (individuală și metodologică). Însă chiar felul în care acești critici îmbrățișaseră structuralismul în perioada lor românească arată cât de puternic erau înrădăcinate rutinele autonomiei esteticului. Mai precis, Alexandrescu & co. instrumentează structuralismul dinspre New Criticism-ul american[2]. Acesta din urmă (dezvoltat în SUA în anii '40-'50) era o metodă formalistă centrată pe primatul textului, văzut ca unitate aproape închisă, dar cu o componentă conservatoare sesizabilă în raport cu modelul marxist dominant în anii '30-'40 nord-americani prin cercul intelectualilor din New York (Edmund Wilson ș.a.). Felul în care New Criticism vedea textul drept o entitate izolată era deci ceva perfect apropriabil de către criticii din Est, care voiau să păstreze distanța față de realismul-socialist încă dominant, poziționându-se în cadrul unei teorii compatibile cu vechea autonomie a esteticului și deci confortabile/respectabile[3]. Ironia face însă ca mai toți criticii

---

ideologie a actului critic, accentul asupra subiectivității interpretului și asupra ireductibilului operei literare [...] reflectă adoptarea *ideologiei* autonomiei esteticului. Un tendenționism de semn întors va face ca cei mai importanți critici ai perioadei să devină alergici la orice tip de abordare sociologică, oricât de epurată de tezele marxist-leniniste, precum și cele mai firave încercări de studiu sistematic al literaturii" (Alex Goldiș, *Critica în tranșee*, p. 149). Vezi și Teodora Dumitru, „Strategii de promovare a poeziei românești cu potențial subversiv în anii 80", *Philologica Jassyensia*, nr. 2, 2016: autoarea arată cum criticii români evită, prin diferite scenarii convergente, să asume că poezia anilor '80 poate trimite la realitatea concretă ori la „modernitatea" socialistă.

1. Este ceea ce demonstrează pe larg Adriana Stan în cartea ei de referință *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017: „Criticii universitare îi lipsește unitatea metodologică, dar și o unitate simbolică, așa cum neoimpresioniștii șaizeciști își puteau revendica implicit, apărând literatura de același dușman și sub flamura aceleiași idei nobile" (p. 216).
2. Pentru o descriere a New Criticism, vezi Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism Since the 1930s* (2009).
3. „Noțiuni folosite de Cl. Brooks, W. K. Wimsatt, I. A. Richards sau M. Beardsley – de «armonizare», «echilibru», «conciliere a contradicțiilor», «unitate» sau «formă organică» – revin în majoritatea studiilor din perioada românească semnate de Alexandrescu, Nemoianu și Pavel. Aceste concepte legitimează o critică aplicată pe text și susțin autonomia estetică într-un mod pe care structuralismul singur n-ar fi reușit sau nu și-ar fi propus niciodată să o facă" (Adriana Stan, *Bastionul lingvistic*, p. 89).

români amintiţi mai sus să ajungă în Occident în momentul eclipsei New Criticism[1]. Evadaţi dintr-un marxism pe care îl detestau, ei se vor simţi dezorientaţi să descopere că în Occidentul universitar la putere se află tot o formă sau mai multe de marxism[2].

Totuşi, ar fi fals să reducem dinamica criticii postbelice la autoritatea simbolică a criticii foiletoniste. Generaţia care urmează generaţiei lui Simion şi Manolescu, maturizată în anii '70, depăşeşte metodologic foiletonismul impresionist al şaizeciştilor (nici el atât de pur în practică, date fiind intersectările lui Manolescu cu sociologia literară sau ale lui Simion cu tematismul francez ori cu genuri de frontieră precum jurnalul intim). Ea descoperă teoria jocurilor şi revizionismul canonic prin integrarea literaturii de consum (Florin Manolescu), semiotica (Marin Mincu), critica computaţională (Marian Popa). Aceşti critici „şaptezecişti" vor fi cei care vor deschide propriu-zis drumul înnoirii metodologice din anii '80, făcută fie sub umbrela postmodernismului (Monica Spiridon, Cristian Moraru, Ion Bogdan Lefter), fie sub aceea a sociologismului din şcoala lui Pierre Bourdieu (Mihai Dinu Gheorghiu) etc. Totuşi, această evoluţie generală nu este consistentă şi are o rată joasă de asimilare. Pe ansamblu, disciplina criticii literare (văzută ca sistem, nu ca sumă de biografii) intră într-un declin accentuat în ultima fază a comunismului. Principalul motiv structural stă în reducerea masivă a programului doctoral la sfârşitul anilor '70, complementară austerităţii impuse în ultimul deceniu de comunism.

Căderea comunismului în decembrie 1989 pune capăt limitărilor tactice pe care le-ar fi putut invoca critica estetică: ameninţarea realismului socialist nu mai există. O seamă de critici – din generaţia '80, dar nu numai – încep să interogheze relevanţa canonului estetic, punându-i la îndoială viabilitatea şi viitorul. Într-o primă fază, acest travaliu se consumă în polemicile sterile din jurul revizuirilor şi „apolitismului". Secvenţa ritmică a fondului sonor este asigurată de criticii anticomunişti din exil, începând cu Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Aceştia încearcă să impună un canon paralel, bazat pe numeroşi autori din diaspora, dar şi pe criterii morale şi politice (în numele cărora sunt respinşi autori compromişi politic de-a lungul comunismului). Un critic şaizecist precum Gheorghe Grigurcu, remarcat până atunci prin analize estetice, adoptă o astfel de partitură moral-politică a revizuirilor; el începe să reevalueze scriitori canonici ca Marin Preda, oprindu-se însă la demascarea lor ca privilegiaţi ai regimului. În contrapartidă, Eugen Simion iniţiază o lungă şi redundantă campanie de protejare a principiului autonomiei esteticului şi a canonului făcut în comunism de criticii din generaţia lui Simion. Această poziţie i-a atras caricaturizarea ca „apolitic" (cu ironizarea implicită a faptului că Simion, în timp ce făcea teoria autonomiei,

1. New Criticism este dislocat în Statele Unite, începând din anii '60, pe mai multe filiere: mai întâi, filiera heideggeriană (mitocritică, fenomenologie, hermeneutică, deconstrucţie – Paul de Man, Derrida & co.), urmată apoi de impunerea paradigmei Critique în anii '60-'70 („hermeneutica suspiciunii": linia Marx-Freud-Nietzsche).
2. Adriana Stan, *Bastionul lingvistic*, p. 118.

se poziţiona explicit de partea lui Ion Iliescu şi se instituţionaliza în Academie). Dar, în fond, pentru cine reciteşte polemicile din epocă, ele par un dialog al surzilor. În timp ce Grigurcu operează cu o lectură biografică primitivă (numărând beneficiile materiale ale unor Preda, Nichita Stănescu ş.a.), Simion face nişte pledoarii la fel de simpliste pentru „obligaţia" scriitorului de a-şi scrie opera sau a criticului de a „justifica estetic"[1].

De văzut şi ancheta din *Caiete critice* (nr. 11-12 din 1996); întrebarea a treia din ancheta cu privire la *Literatura română postbelică* (tema numărului) este legată de autonomia esteticului, fiind probabil formulată de Eugen Simion, directorul revistei: „socotiţi că, după cum susţin unii critici (!), supremaţia criteriului estetic trebuie să apună în perioada postcomunistă [...]? Nu credeţi că (prea) adesea se confundă politica (a o face e unul din drepturile oricărui cetăţean) cu *politizarea judecăţii de valoare*? Nu vi se pare primejdioasă renunţarea la cunoscutul principiu lovinescian?". Răspunsurile confirmă imperturbabil relevanţa şi actualitatea „cunoscutului principiu lovinescian". Câteva exemple: Mircea Nedelciu: „Tocmai păstrarea supremaţiei criteriului estetic dă până la urmă valoare şi drept la existenţă oricărei relecturări din perspectivă politică a operelor şi a biografiilor"; Alexandru Paleologu: „Supremaţia criteriului estetic nu trebuie să apună niciodată. Eu aş pleda, în subsidiar, şi pentru o «autonomie a eticului», în sensul că şi acesta are normele lui şi, ca efect, valorile lui exemplare"; Nicolae Iliescu: „Ce etic? Doar esteticul contează"; Răzvan Theodorescu: „Criteriul estetic este unicul care contează într-o judecare a operei de artă"; Costache Olăreanu: „În materie de literatură, criteriul estetic rămâne singurul criteriu «politic» serios"; Mihai Ungheanu: „Criteriul estetic rămâne criteriul fundamental în evaluarea reală a literaturii"; Irina Mavrodin: „Să ne obişnuim o dată pentru totdeauna să citim operele în autonomia lor estetică, nu să le acordăm valoare după criteriul moralităţii autorului"; Ion Brad: „Cred că rolul *esteticului* se accentuează în această perioadă, dar nu prin înlocuirea sociologismului vulgar cu «estetismul intransigenţei morale»"; Fănuş Neagu: „Politizarea judecăţilor de valoare este o demenţă"; Gabriel Dimisianu: „Nu cunosc niciun critic, a cărui opinie contează, care să fi susţinut că a sosit timpul abandonării criteriului estetic"; Dan Laurenţiu: „mi se pare o oroare comunistă"; Răzvan Petrescu: „Nu trebuie să apună. [...] Nu e primejdioasă. E tembelă"; Răzvan Voncu: „Criteriul estetic [...] este o invariantă a actului critic, de orice fel"; Radu Cosaşu: „Nu atât de primejdioasă, cât de comică: critici dintre cei mai lovinescieni până în '89, arătându-i straşnic, dar nu foarte riscant moştenirea, fac azi, hotărât şi liniştit, critică novicovian-jdanovistă"; Irina Petraş: „Criteriul estetic – în suferinţă, o vreme – îşi va reintra în drepturi de la sine"; Elena Zaharia-Filipaş: „Nu cred că principiul autonomiei esteticului poate fi atât de lesne clătinat"; Livius

1. Răspunsul pe care Simion îl dă într-o polemică cu G. Dimisianu este tipic: „consider că omul de artă are, ca orice individ, dreptul la opinie şi poate face [...] politică activă. Dar obligaţia lui, dacă e un creator autentic, este să-şi facă opera, iar dacă este critic literar, datoria lui morală şi intelectuală, prioritară, dacă nu exclusivă, este să citească opera literară, s-o analizeze şi s-o justifice estetic, *ori de unde ar veni ea* (vezi Lovinescu)" (Eugen Simion, „Cultură politică şi ipocrizie", *România literară*, nr. 11, 1991).

Ciocârlie: „Criteriul estetic are legătură numai cu prima întrebare, nu şi cu a doua. El se referă la opere şi nu la comportamentul scriitorilor"; Lucan Chişu: „Autonomia esteticului mi se pare un adevăr imuabil"; Vasile Bardan: „Criteriul estetic este legea fundamentală [...]. Este ca o semnalizare magnetică, încorporată în fibra fragilă a operei şi aşa agresată de poluări multiple, temporale, istorico-sociale"; Eugen Simion: „politica n-are ce căuta, în genere, în artă". Mult mai puţin numeroşi sunt cei care relativizează „adevărul imuabil" al autonomiei esteticului. Doar doi abordează relaxat teoretic problema. Dumitru Ţepeneag: „acest criteriu [...] e în primul rând respins de public. [...] Pretutindeni, «marele public» vrea să se distreze. [...] Trebuie să acceptăm de asemenea că dintotdeauna literatura a fost judecată după criterii eterogene. Iar politicul, criteriul politic era şi mai puternic în timpul dictaturii"; Bogdan Ghiu: „Presa nu trebuie dispreţuită pre-modern, ci folosită, subordonată inteligent. Opoziţia cultură/presă mi se pare facilă, întreţinută, artificială, vetustă. Criteriul estetic este imuabil, ne-istoric? Mă îndoiesc. El trebuie, însă, scos la bătaie, pus ofensiv la lucru, afirmat, impus. Sunt pentru bătaie, aici! Dacă e să fim stat în stat, măcar să ne semnalăm graniţele, să ne expunem firma (semnătura, nu?...), nu să ne plângem că suntem atacaţi".

Există şi un număr de autori care cer echilibrarea raportului dintre judecata estetică şi cea etică – Dorin Tudoran şi Octavian Paler (Paler: „Nu cred că trebuie absolutizat criteriul etic, transformat în ghilotină, dar nici nu cred că ar trebui ignorat. Am trăit într-o vreme de imoralitate istorică, e nevoie să ne servim de morală pentru a o judeca şi pentru a ne judeca. Înseamnă asta abolirea criteriului estetic? N-aş zice").

Într-o nişă proprie intră Paul Goma:

> [I]nvocarea până la saţiu a „apolitismului", a „supremaţiei criteriului estetic", a „cunoscutului principiu lovinescian" duce cu gândul, negreşit, la faimosul îndemn al lui Buzura din editorialul „Fără violenţă" (vezi *România literară* din 18 ian. 1990) – în care romancierul maramureşean cerea populaţiei, orişicâtuşi, plecată la revoluţie, să fie nonviolentă cu... violenţii de 40 de ani: activiştii şi securiştii; mai duce cu gândul la cuvintele lui Mircea Vulcănescu pe priciul de moarte: „Să nu ne răzbunaţi!", citate, repetate, răsturnate, răstălmăcite de securiştii şi activiştii (lui Buzura), care, temându-se de dreapta judecată, pe dată au îmbrăcat bundiţa naţionalistă şi au adoptat ortodoxia cu graba unui Petre cel Roman. Ce nu face omul, ca să scape de pedeapsa binemeritată...[1]

Cu timpul însă vor apărea şi poziţii mai substanţiale. Astfel, în eseul „Pentru un mai grabnic sfârşit al canonului estetic" (publicat iniţial în revista *Dilema* în 1997), Sorin Alexandrescu combate canonul estetic pentru funcţia sa discriminatoare şi insuficientă în raport cu necesităţile unei modernităţi sociale. Potrivit lui Alexandrescu, problema reală nu ţinea de clasamentul valoric impus de canonul estetic, ci de faptul că acest „sistem normativ" a rămas neschimbat de la fondarea lui de către Maiorescu: „Orice afirmare a unei anume forme de cultură aruncă restul creaţiei în non-cultură, iar suzeranitatea canonului se întreţine prin reproducerea lui automată: necesitatea digului nu se mai dezbate, ci doar ajustările

1. *Caiete critice*, nr. 11-12, 1996.

lui, pe ici, pe acolo"[1]. Acest „sistem normativ" estetic exclude valori sociale și ideologice, așa cum s-a întâmplat, arată Alexandrescu, în perioada interbelică, când „societatea democratică interbelică a fost dominată de *modernismul estetic, nu de modernitatea socială*"[2].

Pe de altă parte, canonul estetic rămâne una dintre puținele formele de continuitate experimentate de-a lungul istoriei României, care, date fiind discontinuitățile sale ideologice[3], nu a putut dezvolta un concept consistent și asumat pe o perioadă lungă privind democrația, politicile sociale sau modernizarea. În aceste condiții, asigurarea unui corpus de texte învestite la modul axiomatic cu „valoare estetică" (opera lui M. Eminescu, „poetul național", a furnizat de-a lungul timpului cel mai bun exemplu în acest sens) poate lăsa impresia unui punct de referință solid. O astfel de perspectivă poate fi identificată chiar în ultimul capitol din *Istoria critică a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu, scris în replică la „Elegie pentru canon", capitolul introductiv din *Canonul occidental* (1994) a lui Harold Bloom. Pentru Manolescu, „valoarea estetică" rămâne unul dintre ultimele lucruri care mai pot vorbi o limbă universală; în timp ce etica, religia, practicile sexuale suferă schimbări, literatura despre care vorbesc criticii ar rămâne neschimbată:

> Istoria literaturii, bazată pe critica estetică, e calea regală a cunoașterii de noi înșine, ca subiecte istorice și morale. [...] Sunt convins apoi că există valori absolute, printre ele numărând-o și pe aceea estetică [...]. Istoria literaturii reprezintă cel mai puternic liant al comunității oamenilor care nu se mulțumesc a-și trăi viața doar în realitate [...], ci râvnesc și la una în imaginație, fantasmatică sau eroică[4].

De asemenea: „Criticul nu este nici sociolog, nici politolog, nici filozof [...]. El este un om dotat cu simț estetic, așa cum altul este dotat cu ureche muzicală sau cu ochi pentru pictură"[5]. Desigur, o astfel de viziune este una naivă, fie și pentru că chiar în *Istoria...* lui Manolescu poate fi sesizată o eterogenitate a metodelor de lectură (naratologice, ideologice, stilistice, sociologice) pe care Manolescu le folosește pentru a da iluzia unui „simț" unic, estetic.

Noua critică și istorie literară, impusă în anii 2000, nu întreține cu principiul autonomiei esteticului o relație unilaterală; dar fie că neagă relevanța sau chiar existența unui concept precum „valoarea estetică" în favoarea unui monism de factură pragmatistă *à la* Stanley Fish (Andrei Terian în *G. Călinescu. A cincea esență*, 2009) sau a valorilor pieței (C. Rogozanu în *Agresiuni, digresiuni*, 2006),

1. Sorin Alexandrescu, „Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic", în *idem*, *Privind înapoi, modernitatea*, traduceri de Mirela Adăscăliței, Șerban Anghelescu, Mara Chiriței și Ramona Jugureanu, Editura Univers, București, 1999, pp. 149-150.
2. *Ibidem*, p. 153. Vezi și Teodora Dumitru, „Ethic vs. Aesthetic Coordinates of Revision in Cultural Journalism between 1990 and 1993", *Transylvanian Review*, Supplement no. 1, 2019.
3. Între 1918 și 1948, România a experimentat nu mai puțin de trei forme de ordine constituțională: democrație parlamentară (1918-1938), stat autoritar fascist (1938-1944) și comunism (din 1948).
4. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 1456.
5. *Ibidem*, p. 1454.

fie că instrumentează esteticul ca heteronim pentru anumite valori liberale, care câştigă din principiu meciul cu adversari negativi precum realismul socialist (Alex Goldiş în *Critica în tranşee*, 2011), fie că îl descompun în franjele dezbaterilor ideologice (Alexandru Matei, *Mormântul comunismului românesc. „Romantismul revoluţionar" înainte şi după 1989*, 2011 ; Claudiu Turcuş, *Estetica lui Norman Manea*, 2012), fie că reduc esteticul la mecanisme sociopolitice (Ioana Macrea-Toma, *Privilighenţia. Instituţii literare în comunismul românesc*, 2009 ; Adrian Tudurachi, *Fabrica de geniu. Naşterea unei mitologii a productivităţii literare în cultura română [1825-1875]*, 2016), instituţionale (Ligia Tudurachi, *„Grup Sburător". Trăitul şi scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu*, 2019) şi geografice (Andreea Răsuceanu, *Bucureştiul literar. Şase lecturi posibile ale oraşului*, 2016) ori la complexe culturale (Paul Cernat, *Avangarda românească şi complexul periferiei*, 2007), sau se ocupă de cercetări tematiste (Bogdan Creţu, *Inorogul la Porţile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir*, I-II, 2013), de aclimatizarea unor concepte precum structuralismul (Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România*, 2017) sau cele derivate din modernism (Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, 2009 ; Teodora Dumitru, *Reţeaua modernităţilor. Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon*, 2016 ; Radu Vancu, *Elegie pentru uman. O critică a modernităţii poetice de la Pound la Cărtărescu*, 2016) de studii tematice asupra memoriei comunităţii mediate prin literatură (Andreea Mironescu, *Textul literar şi construcţia memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, 2015 ; Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură şi conştiinţă comunitară în epoca romantică*, 2016) ori de studii în istoria conceptelor criticii (Mihaela Ursa, *Scriitopia sau Ficţionalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic*, 2005 ; Teodora Dumitru, *Sindromul evoluţionist*, 2013, şi *Modernitatea politică şi literară în gândirea lui E. Lovinescu*, 2016), criticii au în comun renunţarea la fetişismul autonomiei esteticului. Ceea ce înseamnă nu că toţi aceşti autori devin automat heteronomişti (mulţi nu sunt), ci că discuţia din jurul autonomiei esteticului se istoricizează tot mai mult, devine un exponat muzeal[1]. Totuşi, criticii şaizecişti au rămas în poziţii de putere şi după 1989, iar conservatorismul lor galopant a încetinit nu o dată *upgrade*-ul metodologic al disciplinei.

Decizia generaţiei 2000 de critici de a ieşi din zona privită ca epuizată a autonomiei esteticului este identificată simptomatic într-un articol de Andrei Terian, în care acesta declară că „esteticul" pur şi simplu nu există : „renunţarea

1. Caracterul istoricist al noii generaţii de critici şi istorici din România este corelat cu mişcarea globală a disciplinei – cu paradigma istoricistă consolidată în Occident prin victoria stângii culturale asupra New Criticism (care privise opera literară ca unitate indestructibilă şi ireductibilă la jocul contingenţelor), precum şi asupra celorlalte forme anistorice (structuralism, mitocritică, fenomenologie). Succesul repurtat de paradigme complementare precum Critique (instalat în anii '60-'70), New Historicism (din anii '80) a dus la evasidispariţia în Occident a unei problematizări a relevanţei estetice a studiului literaturii. Desigur, nu au lipsit nici în Occident încercările de întoarcere a esteticului, de pildă, în anii 1990-2000, prin mişcarea New Aestheticism, încercare de întoarcere la metafizica lui Kant, apoi prin New Formalism, încercare de a face critică formalistă în sens marxist, dar fără marxism (criticat pentru exagerări istoriciste, împreună cu New Historicism (vezi Joseph North, *Literary Criticism : A Concise Political History*, Harvard University Press, Cambridge, 2017, *passim*).

la prejudecata esteticului mi se pare una dintre condițiile *sine qua non* pentru supraviețuirea literaturii. Prin urmare, cred că ar trebui să renunțăm fără regrete la estetic și să ne ocupăm exclusiv de valorile «extraestetice». Adică de lucrurile cu adevărat importante"[1].

Totuși, esteticul nu dispare din critica de întâmpinare din anii 2000-2020. El rămâne până azi prezent sub forma judecăților de valoare din cronici. Totuși, trebuie remarcat că în anii 2010 majoritatea criticilor douămiiști renunță la cronica literară, căutând să desprindă performanța academică de vizibilitatea publicistică[2]. Cei trei critici emergenți importanți în jurul lui 2000 fuseseră C. Rogozanu, Paul Cernat, Daniel Cristea-Enache. Evoluția lor oferă un parcurs sugestiv. Singurul care rămâne declarativ pe pozițiile autonomiei esteticului este Cristea-Enache, cel mai sârguincios dintre cei trei, dar și cel mai puțin sofisticat intelectual. În timp ce „activiștii" Rogozanu și Cernat urmăresc la începutul anilor 2000 reformarea criticii de întâmpinare (primul în sensul deschiderii către cultura de masă, al doilea în sensul adaptării la eterogenitatea și relativismul postmodernismului), Cristea-Enache predică până în prezent existența unei valori estetice pe care criticul (care se referă la sine, cu deferență, la persoana a treia) o găsește în mod obiectiv în stare liberă în opera literară, într-un fel empiric-dogmatic care se dispensează de orice problematizare teoretică. CV-ul său academic este compus, cu excepția unei lucrări de doctorat despre I. D. Sîrbu compilativă în partea biografică și descriptivă în partea de analiză literară, din volume de publicistică harnică însumând texte – cronici literare, interviuri – care nu fac dovada contactului, fie și modic, cu dinamica ideilor dincolo de granițele culturii naționale recente. Prin astfel de autori, vechiul model de relevanță academică, impus de șaizeciști și bazat pe cronica literară și pe calitatea ei de a „face jocurile" în câmpul literar și universitar, continuă totuși să funcționeze, dar într-un regim mai curând derizoriu.

În sinteză, activitatea din comunism a unor critici ca Eugen Simion ori Nicolae Manolescu – apărători ai tezei autonomiei estetice de după 1989 – a fost marcată de nenumărate compromisuri tactice, poate chiar strategice, cu ideologia dominantă, în raport cu care ei au fost simultan parte (participând la crearea unui canon care nu a fost exterior ideologiei dominante, ci intrinsec acesteia) și forță emergentă. Ca forță emergentă, ei au încercat să se eschiveze de la calitatea de pioni ai ideologiei dominante prin diverse acțiuni ocolitoare. Când nu au cochetat circumstanțial cu limbajul marxist (*Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu), ei i-au opus tot felul de practici ale ireductibilității estetice (manifestate prin ploaia de adjective ca „superb", „delicios" etc. care cade în cronicile lui Manolescu). Tabla „valorilor estetice" configurate de critici ca Simon și Manolescu este una profund mistificatoare – dar nu din motivele invocate de adepți ai așa-numitei critici est-etice precum Gheorghe Grigurcu ori Monica Lovinescu. Aceștia din urmă au reproșat o serie de compromisuri etice și de alegeri care n-ar fi „reflectat" cum se cuvine (adică potrivit lui Grigurcu și Lovinescu) „adevărata" tablă

1. Andrei Terian, „Împotriva esteticului", *Cultura*, nr. 50, 2006.
2. Vezi *idem*, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013.

de valori. Or, aici nu e vorba de faptul că Nichita Stănescu e inferior lui Constantin Abăluţă sau de faptul că Leonid Mămăligă ar fi mai bun decât Ion Lăncrănjan. Ci de faptul că însăşi tabla de „valori estetice" este o ficţiune care abstrage valorile sociale extrem de active care au dus la configurarea acelei table estetice. Caracterul fetişist al canonului estetic apare în *substituirea pe care autorii lui au făcut-o între valorile sociale şi valorile estetice*. Canonul lor este o formă de tezaurizare, care opreşte procesul circulaţiei sensului, stocând forme de sens istoricizate cărora le retrage atât caracterul lor istoric, cât şi caracterul de *work in progress*.

Cum arată viitorul criticii literare româneşti în aceste condiţii? Probabil că spaima şaizeciştilor (Manolescu, Simion) de reglarea metafizicii textului prin instanţe de practică socială va fi depăşită. *De facto*, ea este deja depăşită. Dar cum va fi depăşit însuşi fetişismul care stă la baza jocului estetic? Desigur, doar prin teorii materialiste asupra artei şi literaturii. Debarasarea de fetişism nu echivalează cu debarasarea pe toate fronturile de valoarea estetică: procesul de educaţie va trebui să includă evaluarea operelor ca artefacte, să distingă între un pasaj bine scris şi unul prost scris, între un roman bine construit şi unul rău construit. Dar convertirea operelor în valoare estetică, adică într-o falsă universalitate, va trebui să fie identificată ca problematică şi corectată. De pildă, prin acţiuni de tip Sianne Ngai, care în *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2015) reduce seria de adjective prin care este evaluată valoarea la jocul contextului, la imanenţa procesului istoric.

Într-o astfel de acţiune, o bună parte a criticii româneşti poate fi aruncată la gunoi. Poate surprinzător, tot E. Lovinescu este una dintre referinţele utile, de pildă prin ceea ce scrie despre prezent ca unic timp operativ al criticii literare: „Şcoala nu trebuie [...] privită ca o necropolă şi, oricât şi-ar trage prezentul puterea din trecut, ceea ce ne interesează în primul rând e acest prezent, singurul pe care-l putem înţelege şi trăi"[1]. Aceste rânduri apar în contextul formulării teoriei din *Mutaţia valorilor estetice* (1929), apropiată – deşi niciun interpret al lui Lovinescu nu a observat asta – de teoria elaborată de Marx în *Grundrisse*. Deşi idealist în *Istoria civilizaţiei...* prin ascendentul acordat ideilor (suprastructurii) asupra condiţiilor materiale (baza) în ce priveşte dezvoltarea României moderne, Lovinescu este materialist prin felul în care demască, în numele unei lecturi istoriste a raportului dintre condiţiile materiale şi opera de artă, fetişismul hipervalorizării estetice a operelor din trecut. Prin accentul pe care-l aruncă pe prezentul-reglator al judecăţii de gust şi prin suspiciunea faţă de lingourile depozitate în trecut, Lovinescu îndeamnă la aprecierea monedei (estetice) în funcţie de valorile prezentului – un prezent mobil ca toate prezenturile, care urmează să se transforme la rându-i în trecut şi să suporte aceleaşi rigori ale devalorizării. Acesta este sensul cel mai preţios al relativismului lui Lovinescu şi aici poate fi descifrat motivul pentru care Lovinescu n-ar fi primit nici azi în

1. E. Lovinescu, *Opere*, vol. II: *Istoria literaturii române contemporane [1926-1929]. Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, ediţie coordonată de Nicolae Mecu, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2015, p. 424.

Academia Română[1], care trăiește tocmai din depozite de valori pe care le socotește imuabile și nedepreciabile (naționalism etc.).

Fetișismul literaturii

Unul dintre conceptele-cheie – deși prezent cel mai adesea în mod tacit sau implicit – pentru cartea de față este cel de fetișism. Originea lui se află în „fetișismul mărfii"[2], concept elaborat de Marx în capitolul despre valoare care deschide primul volum din *Capitalul*. Acesta se referă la acel mister prin care caracterul social al muncii oamenilor, în calitatea lui de „caracter obiectual al produselor muncii, ca însușiri sociale pe care aceste lucruri le au de la natură"[3], se reflectă în forma marfă. „La prima vedere o marfă pare un lucru simplu, banal. Analiza ei arată însă că marfa este un lucru foarte complicat, plin de subtilități metafizice și de ciudățenii teologice", scrie Marx în secțiunea cea mai enigmatică și dificilă din *Capitalul*, „Caracterul de fetiș al mărfii și misterul său". Acest caracter misterios decurge nu din valoarea de întrebuințare a mărfii (felul în care sunt întrebuințați 20 de metri de postav, de pildă: pentru croirea unor haine sau în alt fel), care este individuală, ci din valoarea ei de schimb, care este universală (introducerea postavului în circuitul economic, unde el poate fi schimbat pe alte mărfuri potrivit oglindirii lor monetare – convertibilitatea mărfii în monedă îi stabilește valoarea și îi dă acea valoare universală pe care o are astăzi, de pildă, dolarul: culoarea lui verde este limba transnațională pe care o înțelege aproape oricine de pe planetă): adică din faptul că prin convertibilitatea ei monetară marfa capătă un caracter universal care reflectă abstracția caracterului social al mărfii (marfa este produsă prin muncă desfășurată de indivizi într-o societate, cu toate clasele și rolurile ei), obiectualizat (prin raportare la monedă, care îi oferă evaluarea/valoarea pe o piață de schimb) și naturalizat[4] (prin obiectualizare capătă

1. Desigur, primirea lui onorifică post-mortem după 1989 este o glumă care nu poate fi luată în serios. Este tipic pentru Academie să accepte toate avangardele după ce acestea au fost monumentalizate.
2. William Pietz, „Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx", în Emily Apter, William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1996, pp. 119-151; Étienne Balibar, *The Philosophy of Marx*, traducere de Chris Turner, Verso, Londra, New York, 2007, pp. 42-79.
3. Karl Marx, *Capitalul. Critica economiei politice*, vol. I, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 23, Editura Politică, București, 1966, p. 86.
4. Desigur, este o falsă naturalizare, pe care Marx – pe urmele lui Feuerbach – o apropie de religie, acea religie care dă corporalitate/realitate unor simple plăsmuiri: „[F]orma marfă și raportul valoric al produselor muncii, în care aceasta își găsește expresia, nu au absolut nimic comun cu natura lor fizică și cu raporturile dintre lucruri care decurg din ea. Ceea ce capătă în ochii oamenilor forma fantastică a unei relații între lucruri nu e nimic altceva decât o relație socială determinată între oameni. Pentru a găsi o analogie trebuie să ne refugiem în lumea nebuloasă a religiei. Aici produsele creierului omenesc au aspectul unor făpturi independente, înzestrate cu viață proprie, care comunică atât unele cu altele, cât și cu oamenii. Același lucru se întâmplă în lumea mărfurilor cu produsele create de mâna omului. Aceasta este ceea ce numesc eu fetișism, propriu produselor muncii din momentul în care ele sunt produse ca mărfuri și care, prin urmare, este inseparabil de producția de

un aspect de lucru-aflat-în-stare-liberă-în-natură pe care nu-l deţine de fapt) în produsul mărfii:

> Dar de îndată ce se prezintă ca marfă, ea se transformă într-un lucru care poate şi totodată nu poate fi perceput prin simţuri. Ea nu numai că stă cu picioarele pe pământ, dar se prezintă faţă de celelalte mărfuri cu capul în jos, şi din acest cap de lemn ies nişte fantasmagorii mai bizare decât dacă ar începe să danseze din proprie iniţiativă. [...] Misterul formei marfă constă, prin urmare, pur şi simplu în faptul că în această formă caracterul social al muncii oamenilor se reflectă ca caracter obiectual al produselor muncii, ca însuşiri sociale pe care aceste lucruri le au de la natură. În consecinţă şi relaţia socială dintre producători şi ansamblul muncii le apare acestora ca o relaţie socială între obiecte, existentă în afara lor. Prin acest quid pro quo, produsele muncii devin mărfuri, devin lucruri care pot şi totodată nu pot fi percepute prin simţuri, adică lucruri cu caracter social[1].

Altfel spus, forma marfă ascunde un întreg proces social de producţie pe care ea îl codifică şi îl transmite prin universalizarea mărfii ca urmare a reflectării ei monetare. Prin circuitul de schimb în care intră mărfurile, ele capătă un caracter abstract şi universal, diferit de valoarea de întrebuinţare individuală a acelor 20 de metri de postav.

Pentru a vizualiza aplicaţia acestei teorii la sfera literaturii se poate pleca de la aspectul cel mai vizibil al acesteia: literatura ca practică înscrisă într-un circuit material. Ca toţi oamenii, scriitorul X ocupă o poziţie oarecare – o poziţie de clasă – în sistemul social al epocii sale: el poate fi un actor înstărit care scrie pentru un plus de prestigiu simbolic despre alienarea condiţiei de actor multimilionar; un ziarist care trăieşte la liziera sărăciei colaborând la diverse publicaţii şi lucrând în timpul liber la un roman, un volum de nuvele sau un scenariu; un poet care aspiră la burse; un prozator care speră la un post de profesor de *creative writing*; un amator veleitar care în alte epoci ar fi umplut sertarele, dar care acum, în epoca internetului, umple blogurile şi reţelele de socializare; un muncitor care ziua trudeşte cu roaba, iar noaptea scrie proză. De asemenea, X mânuieşte limbajul, care-i permite – nu doar lui – să intre în cercul dialectic al abstractului şi al concretului[2] şi care-i permite să înţeleagă – atât cât poate înţelege – realitatea, prin intermediul unor practici specifice – şi, înainte de toate, sociale – de cunoaştere (ştiinţă, artă, ideologie, drept etc.). Dar abstracţia – prin care trebuie înţeles procesul de decupare succesivă a realităţii/concretului şi de lipire/integrare a acestor fragmente într-o enciclopedie din ce în ce mai voluminoasă şi mai cuprinzătoare – nu are „aceeaşi «calitate» sau aceeaşi «înfăţişare»" atunci când vorbim de practici distincte precum cunoaşterea prin ştiinţă, artă, religie sau observaţie empirică[3]. În timp ce cunoaşterea ştiinţifică reclamă cea

---

mărfuri" (Karl Marx, *Capitalul*, vol. I, p. 87). O ilustrare ficţională a unei astfel de naturalizări apare în nuvela SF „Îngeri şi molii" de Costi Gurgu, o navă terestră ajunge pe o planetă care materializează universul mitologic-religios al echipajului uman, transformând proiecţiile mentale în zei reali.

1. Karl Marx, *Capitalul*, vol. I, pp. 85-87.
2. Louis Althusser, *Iniţiere în filosofie pentru nefilosofi*, pp. 83, 85-86.
3. *Ibidem*, p. 99.

mai considerabilă obiectivitate, iar cunoașterea religioasă este probabil cea mai satisfăcătoare pentru spiritele însetate de certitudini și de puncte de sprijin, cunoașterea prin literatură poate fi socotită în acest moment al capitalismului neoliberal cea mai inutilă[1]. Oricum, mai inutilă acum decât în trecut: acum literatura nu mai are nici monopolul funcției de distracție, ca în vremea lui Homer, a Evului Mediu sau a romanului foileton, nici privilegiul de a fi un vehicul al cunoașterii religioase, ca în vremea lui Orfeu sau a lui Dante. X scrie, așadar: iată punctul de plecare, dar un punct de plecare misterios (ceea ce Pierre Bourdieu, în *Regulile artei*, numește *illusio* – „reproducerea continuă a credinței în joc, a interesului pentru joc și mizele lui"[2]). Ce îl împinge să scrie nu pe scenaristul sau profesorul care scrie pentru un motiv vizibil – retribuția –, ci pe corporatistul care câștigă suficienți bani și care, oricum, nu speră că își va monetiza romanul sau volumul de nuvele la care lucrează în timpul său liber (atât de limitat, atât de strivit între orele petrecute la birou, *city break*-urile în locuri exotice și *team building*-uri)? Se poate răspunde în mai multe feluri. De pildă: vrea să dea lovitura cu un bestseller, care îi va permite să își abandoneze slujba pe care de fapt n-o iubește. Dar acesta este răspunsul care poate fi dat doar într-o țară cu o piață editorială bogată. Să restrângem șansele corporatistului și să-l azvârlim în România post-comunistă, unde un tiraj de 2 000 de exemplare este socotit unul bun (dar, desigur, cu totul nesatisfăcător economic). De ce scrie așadar acest corporatist român? Un alt răspuns: pentru că din comunism s-a moștenit rutina – fără acoperire, desigur – ca prestigiul simbolic al scriitorului să fie asociat cu un prestigiu social și financiar; între timp, prestigiul financiar a dispărut, cel social la fel, și nici cel simbolic nu o duce prea bine – însă rutina continuă să funcționeze în ideologia cotidiană[3], ca un program de calculator incomplet dezinstalat. Și acesta este un răspuns doar parțial satisfăcător – el nu explică numărul mare al celor care continuă să se ocupe astăzi cu literatura. Se va mai putea răspunde totuși în diverse feluri: pentru că literatura reprezintă dintotdeauna o nevoie fundamentală a omului...; pentru că prin scrierea ei se exercită o vocație...; pentru că oferă o formă de autocunoaștere...; pentru că..., pentru că... Toate aceste răspunsuri aduc bucățica lor de adevăr sau de verosimil. Și totuși, misterul rămâne, întrucât niciun răspuns nu este integral satisfăcător. Poate că nici nu există un astfel de răspuns, ci doar răspunsuri distincte – jocuri de limbaj, cum ar spune Wittgenstein, ce rămân în contextele lor particulare din care nu poate fi dedus un unic context. Ca atare, să rămânem la ceea ce se vede, sperând că vom ajunge astfel să găsim și un răspuns: X scrie și, dacă are noroc, publică ceea ce scrie. Scrisul lui/ei intră într-un circuit material: trece printr-un filtru editorial, este redactat, tipărit, trimis în librării – sau livrat direct în tablete prin platforme digitale –, este citit, recenzat, discutat, produce bani și conversație (sau nu produce mai nimic). Este un circuit material: în

1. *Ibidem*, p. 221.
2. Pierre Bourdieu, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, ediția a II-a, traducere de Laura Albulescu și Bogdan Ghiu, prefață de Mircea Martin, Editura Art, București, 2007, p. 302.
3. O definiție de lucru la Vladimir Pasti, de la care preiau conceptul: „[Ideologia cotidiană este compusă din] experiența personală a populației, discursul legitimat științific, discursul politic și modelarea tuturor acestora de către mass-media" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 286-287). Sensul este asemănător cu *doxa* lui Pierre Bourdieu.

primul rând unul economic şi social, dar care poate accesa şi alte practici (dacă volumul lui X este plagiat, cineva se va sesiza probabil şi îl va da în judecată; dacă volumul este publicat într-o societate autoritară sau filistină, el va avea poate ecouri politice etc.). Aşadar, produsul literar al lui X este – detaliu care nu trebuie uitat; de altfel, l-am uitat până acum convenabil, doar pentru a ajunge la el – o marfă (sau mai bine zis *şi* o marfă); ca atare, în calitate de *şi-marfă*, el intră sub incidenţa a ceea ce Marx numeşte fetişismul mărfii[1].

Deşi au vizibil o calitate de mărfuri, artefactele literare (romane, poezii etc.) sublimează acest caracter de marfă, pretinzând că sunt unice şi ireductibile la valori triviale. Până şi ultimul manufacturier literar va spera că munca lui de duzină nu este doar o marfă. Totuşi, cu toate aparenţele lui spirituale (descrierea unei lumi mai „adevărate" decât cea reală), un roman nu poate face uitat caracterul său de „hieroglifă socială", vizibil nu atât prin faptul evident că un roman descrie o anumită dinamică socială, o anumită societate, ci prin faptul că el este produsul unor raporturi sociale (dar şi politice etc.) în care autorul a intrat şi care au fost abstractizate în compunerea romanului. Obstinaţia cu care vorbesc unii de o valoare estetică anistorică, atemporală, ireductibilă, nenegociabilă nu face decât să oglindească disperarea de a prezerva această individualitate (falsă, ea nefiind decât ecoul unor raporturi sociale care rămân adesea ininteligibile pentru autorul cu pricina) a vieţii lor pe care au transferat-o în literatura proprie (sau, dacă sunt critici, în critica lor).

Pentru a înţelege mai bine cum acţionează fetişismul este utilă observarea scrierilor lui Mircea Cărtărescu, unul dintre cei mai importanţi autori români din ultima jumătate de secol. La prima vedere, Cărtărescu nu pare a fi autorul unei literaturi care se conformează unei scheme ideologice; literatura lui are o redundanţă remarcabilă care face ca primele scrieri, tipărite în comunism, să le fi prefigurat pe cele editate în postcomunism. Altfel spus, între *Nostalgia*, publicată într-o primă ediţie în 1989, şi trilogia *Orbitor*, scrisă şi editată după căderea comunismului, diferenţele sunt marginale. Ceea ce ar însemna că scrierile lui nu reflectă diferenţele paradigmatice dintre două realităţi atât de diferite între ele precum comunismul şi postcomunismul neoliberal. De asemenea, literatura lui Cărtărescu pare mai expusă la mituri de mult dezistoricizate, precum mitul romantic al geniului şi cel modernist al Cărţii unice, decât la practicile discursive ale timpului său, în ciuda faptului că a scris vreme de aproape un deceniu articole politice, iar volumul al treilea din *Orbitor*, care problematizează prin ficţionalizare alegorică revoluţia din decembrie 1989, oferă o tentativă transparentă de literatură politică. Cum pot fi explicate toate acestea? În primul rând, corelaţia dintre bază şi suprastructură nu este niciodată instantanee. După producerea unui eveniment

1. Vezi şi Bourdieu: „Producătorul *valorii operei de artă* nu este artistul, ci câmpul de producţie, în calitate de univers al credinţei, produce valoarea operei de artă ca *fetiş*, producând credinţa în valoarea creatoare a artistului. Dat fiind faptul că opera de artă nu există ca obiect simbolic dotat cu valoare decât dacă este cunoscută şi recunoscută, adică social instituită ca operă de artă de către spectatori dotaţi cu dispoziţia şi competenţa estetice necesare pentru a o cunoaşte şi recunoaşte, ştiinţa operelor are ca obiect nu numai producerea materială a operei, ci şi producerea valorii operei sau, ceea ce este acelaşi lucru, a credinţei în valoarea operei" (Pierre Bourdieu, *Regulile artei*, p. 303).

paradigmatic, scriitorii nu încep să scrie diferit de a doua zi: schimbarea instituţiilor şi practicilor este un proces de durată, care traversează un întreg deşert euristic[1] înainte de a se stabiliza în parametrii noilor date şi realităţi. În al doilea rând, abia după căderea comunismului îşi configurează scriitorul Cărtărescu proiectul de a oferi (ca atâţia alţii, de altfel) un roman total al comunismului, aşa cum poate fi descrisă trilogia *Orbitor*. Iar tipul de arhivare a comunismului cuprins acolo nu poate fi produs decât din afara paradigmei sale, în cel puţin două sensuri: abia sfârşitul istoric al comunismului oferă cadrul înhumării sale ficţionale; şi abia prin căderea comunismului ca sistem a putut trece Cărtărescu de la o poetică evazionistă, mulţumită de sine, la una mai politică, manifestată în ultimul volum al trilogiei. Este doar o coincidenţă, apoi, că volumul său cel mai important de poezie, *Levantul*, este terminat în 1989 (fiind publicat în 1990); dar nu este o coincidenţă că, sub presiunea pieţei care se deschide către exterior în acelaşi timp în care se contractă în interior, Cărtărescu va renunţa în curând la poezie în favoarea prozei – un gen mai adaptat noii pieţe capitaliste (spre deosebire de piaţa subvenţionată din comunism, în care a alege între poezie şi proză nu echivala cu a alege între paiul lung şi cel scurt). Însă problemele cele mai dificile ale aparentei lipse de priză la istorie a lui Cărtărescu pot fi explicate abia prin conceptul de fetişism. Toate marotele lui moderniste, obsesia mallarméană pentru Carte, monomania repetiţiei – toate acestea indică procesul fundamental pe care Cărtărescu îl urmează, deşi nu îl brevetează: substituirea. Fetişismul este la origine o astfel de substituire a unui zeu printr-un obiect, o reificare a divinităţii. Cărtărescu substituie nesmintit realitatea prin literatură. Această substituire este pentru el fixaţia ultimă, nordul către care mărşăluieşte obstinat precum căpitanul Hatteras. Explicaţia, cum s-a înţeles deja, nu ţine de psihologia individului Cărtărescu, deşi aceasta poate să o amplifice, să lucreze asupra ei precum drojdia în pâine. Misterul fundamental în care crede Cărtărescu, misterul care-l fascinează, misterul pe care vrea să-l dezghioace este misterul formei reificate şi tezaurizate pe care o ia existenţa în literatură. În loc să pornească de la existenţă/realitate, Cărtărescu porneşte de-a-ndoaselea, dinspre literatură – dinspre o formulă a literaturii – înspre realitate. El procedează asemenea excentrici care, odată intraţi în posesia unui petic de hartă, îşi dedică viaţa căutării comorii la care acesta trimite sau promite să trimită.

1. În acest sens, vezi capitolul „Puncte de rezistenţă" din lucrarea de faţă.

BCU IASI

Capitolul 4

Instituții

Piața și mecenatul

Sistemul cultural din comunism fusese subvenționat atât prin legea timbrului, cât și prin alocare directă, deși tirajele uriașe ale revistelor și cărților le puteau lăsa impresia unor scriitori că ei sunt cei care subvenționează statul – a se vedea, de pildă, legenda după care construcția metroului fusese finanțată de câștigurile aduse de scriitori[1]. La scurt timp după decembrie 1989, scriitorii încep să-și pună problema resurselor în noile condiții ale unei economii care se depărta de modelul socialist cu o viteză pe care, de altfel, elita intelectuală nu doar că o aproba, dar o considera prea lentă, frânată de puterea „neocomunistă" reprezentată de FSN. Doar că piața liberă visată pentru societate în general nu servea interesele imediate ale lumii culturale, care inventa tot felul de dispense pentru a se deroba de la noile reguli care îi priveau, potrivit acestei logici, doar pe ceilalți[2]. Astfel, ideologia cotidiană postcomunistă păstrează ca valabile câteva propoziții ale comunismului (dar fără a le atribui ca atare): de pildă, ideea că suprastructura (*y compris* elitele care-i oferă corporalitate) trebuie finanțată masiv de stat. Un astfel de aparent paradox este perfect explicabil prin clasa care joacă un rol central în formularea ideologiei cotidiene: tehnocrația (incluzând intelectualitatea). Așa se face că, deși intelectualii „progresiști" (adică neoliberali) ai anilor '90 înalță ode pieței libere, disprețuindu-i din cuvinte pe „subvenționați", ei de fapt nu au nicio problemă din a căpușa, într-o formulă sau în alta, resursele statului. Notoriu este cazul ProTV, care lansează în anii '90 conceptul de „generația Pro", o generație proactivă și „altfel", dar ajunge în același timp în situația de a trage sfori și de a face concesii pentru a nu fi executată de stat în numele datoriilor sale, acumulate, în contul profitului, pe piața liberă.

O primă sursă postrevoluționară de interes pentru mica burghezie intelectuală o reprezintă redistribuirea resurselor din comunism: se schimbă conducerea revistelor, a editurilor (chiar în cazuri în care acestea avuseseră o activitate remarcabilă, precum Romul Munteanu la Editura Univers), o serie de tineri sunt integrați în redacții, în universități, în conducerea Uniunii. O altă operațiune este

1. Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 58.
2. Vezi Teodora Dumitru, „Scurtul drum de la libertate la liberalizare", *Cultura*, nr. 478, 2014, și „De la anticomunism de principiu la anticapitalism pragmatic", *Transilvania*, nr. 3, 2019.

privatizarea – edituri, ziare sunt derobate din gestiunea statului pe baza unei decizii politice care adesea le reduce capitalul la valoarea de mobilier[1], o seamă de sedii centrale sunt atribuite unor fundaţii care pe viitor nu vor ezita să le capitalizeze copios (cazul GDS, care va închiria din spaţiul său generos de pe Calea Victoriei unui bar şi unei librării). După ce sursele privatizabile au fost epuizate (deşi, de fapt, în domeniul cultural fenomenul s-a consumat până către a doua parte a anilor '90), resursele s-au grupat în două zone principale. Pe o poziţie dominată a continuat să rămână statul, atât la nivelul central al Ministerului Culturii şi al instituţiilor de redistribuire subordonate acestuia (de pildă, Administraţia Fondului Cultural Naţional, înfiinţată în 2005), cât şi la nivelul administraţiilor locale, având în dependinţe publicaţii etc. Resursele transnaţionale au devenit şi ele atractive pe fondul discursului unificării europene[2]. O poziţie care

1. „Privatizările în domeniu s-au făcut prin metode ce ignorau valoarea economică a capitalului intelectual, al mărcilor şi patentelor, al imaginii şi *know-how*-ului – adică exact acele componente ale capitalului pe care mica burghezie le valorificase şi în perioada comunismului. Acest tip de privatizare – în care un ziar, de pildă, valora cât mobilierul redacţiei – a însemnat un transfer semnificativ de resurse din partea statului către membrii favorabil plasaţi ai micii burghezii" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 468-469). Vezi, în acest sens, cum descria Gabriel Liiceanu preluarea Editurii Politice (aparţinând PCR), transformată apoi în Humanitas: „Când am preluat în gestiune vechea editură, «imensul ei patrimoniu» era compus din câteva zeci de birouri (adică mese de scris), câteva zeci de scaune părăduite din lemn, câteva fotolii desfundate, câteva covoare murdare şi tocite, câteva «fişete» metalice, câteva zeci de cuiere, o faţă de masă roşie pentru şedinţele de partid, o bibliotecă compusă preponderent din operele lui Marx, Engels, Lenin şi Ceauşescu, precum şi din toate documentele, traduse de-a lungul anilor, ale «partidelor comuniste frăţeşti»" (Cristian Teodorescu, „Gabriel Liiceanu prezintă cifrele privatizării editurii pe care a preluat-o în 1990 şi situaţia financiară a Humanitasului", *Cotidianul*, 30 martie 2007). *Nota bene*, după ce a preluat Editura Politică, conducerea Humanitas ar fi distrus arhiva acesteia, lipsind astfel cercetătorii de un material preţios (vezi Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii şi traiectorii sociale*, Editura Polirom, Iaşi, 2007, p. 351).
2. O lucrare de Corneliu Leu este prezentată, astfel, „ca o completare la raportul Programului Phare-Democracy 93/0338 privind democraţia locală, pe care Fundaţia noastră l-a girat pe parcursul anului 1995, sub egida Uniunii Europene. Programul s-a desfăşurat prin numeroase dezbateri publice, constituirea de seminarii permanente în mai multe localităţi, emisiuni tv şi un întreg ciclu de emisiuni radio"; volumul, aşezat sub patronajul Institutului Naţional de Personalism, „grupul de studii şi dezbateri al Fundaţiei «Episcopul Grigorie Leu»", este editat cu sprijinul Fundaţiei „Haniel" din RFG. Consiliul Naţional al Fundaţiei avea o compoziţie extrem de eterogenă, alăturându-i pe Ioan Alexandru, Vartan Arachelian, Alexandru Balaci, C. Bălăceanu-Stolnici, Radu Cârneci, Niculae Gheran, Alecu Ivan Ghilia, Aurel Dragoş Munteanu, Fănuş Neagu, Sergiu Nicolaescu, Edmond Nicolau, Darie Novăceanu, Adrian Popescu, Iuliu Raţiu, Dinu Săraru, Grigore Vieru ş.a. În ce priveşte „substanţa" „raportului", ea se reduce la un galimatias de felul: „Sfera politicului nu poate cuprinde totul. Dacă într-adevăr credem în pluralism, nu trebuie să cantonăm totul la formula primitivă a pluralismului politic. Adică a pluralismului înţeles ca o manifestare strict politică. Chiar cu toate formele lui, de la cea superbă a comuniunii de idei, până la cea abjectă a interesului de gaşcă, aceasta este doar un spaţiu, doar un sector al societăţii pluraliste. Fiinţa umană e atât de complexă încât are mult mai multe determinante de conexiune, de comunicare şi de solidaritate, decât cele strict politice. Pentru că cine interpretează lucrurile doar politic, poate ajunge uşor la otrava «duşmanului ideologic»; în vreme ce, înţelegând pluralismul ca posibilitate de manifestare a tuturor libertăţilor cetăţeneşti, ajungi la respectul faţă de semeni şi la plăcerea convieţuirii deschise, între persoane avându-şi fiecare trăsături specifice" (Corneliu Leu, *Fiii risipitori ai Europei. Probleme ale tranziţiei în reforma din*

în teorie (teoria pieţei libere) ar fi trebuit să scoată statul treptat din joc a fost ocupată de capitalurile private. Cel mai important actor în acest sens a fost, în special de-a lungul anilor '90, Fundaţia pentru o Societate Deschisă a miliardarului american (originar din Ungaria) George Soros[1]. De-a lungul mandatului din 1992-1996 al lui Ion Iliescu, dată fiind cooptarea în guvernul tehnocrat al lui Nicolae Văcăroiu a Partidului România Mare, în Ministerul Culturii şi-a făcut apariţia, într-o poziţie de decizie cu privire la achiziţia de cărţi, un actor al partidei naţionalist-protocroniste, Mihai Ungheanu. Ca atare, între politica de stat şi Fundaţia Soros s-a stabilit în domeniul culturii o antiteză exemplară între, pe de o parte, ceea ce era perceput ca tendinţă regresivă către naţionalismul închis şi, pe de altă parte, valorile globalizante, transnaţionale ale Fundaţiei (care a continuat să-şi datoreze şi mai târziu acestui context – deşi cauzele sunt, desigur, mai complexe – imaginea de „agentură străină" în ochii naţionaliştilor). Ulterior, pe fondul restrângerii operaţiunilor Soros în România, au apărut şi alţi actori, de la cei globali (Microsoft, Philip Morris) până la cei locali (Sorin Matei, Dinu Patriciu, Sorin Ovidiu Vântu), care au finanţat publicaţii şi premii. Dar Soros a rămas până în prezent asociat cu ideea de virus al globalizării care alienează şi corupe valorile naţionale (la aceasta a contribuit, în anii din urmă, şi influenţa unei mişcări globale anti-Soros, pornită de regulă de regimuri populist-autoritare, din Ungaria până în SUA)[2]. Investiţii precum cele ale lui Soros au întreţinut în anii 1990-2000 o formă de neoliberalism cultural, manifestată prin credinţa că este ruşinos să fii subvenţionat de stat. După criza din 2008 însă, coroborată cu declinul vânzărilor presei pe hârtie (fatală multor publicaţii şi pe piaţa anglo-americană, cu un public potenţial mult superior cantitativ celui român), astfel de speranţe sunt abandonate, iar toate publicaţiile culturale caută subvenţii de la stat (fie prin proiecte AFCN, fie prin alocare directă de la Ministerul Culturii prin intermediul uniunilor de creaţie).

Piaţa de carte a fost afectată după 1989 de dispariţia difuzorilor (majoritatea librăriilor din sistemul de stat s-au închis) şi de declinul bibliotecilor[3]. Tirajele s-au prăbuşit în raport cu cele din comunism. Însă numărul de titluri publicate a crescut, odată cu diversitatea şi calitatea acestora şi cu numărul de persoane angrenate în sistemul editorial. Potrivit unei evaluări a sociologului Marius Lazăr din 2006,

> după 1990 a existat o tendinţă constantă de creştere a numărului de titluri editate; în 1999, acesta depăşeşte nivelul maxim al producţiei de dinainte de 1989, situat prin 1975 la aproximativ 7 700 de titluri. Astfel, în 2003 avem, în medie, deja peste

---

România sau spovedania unui „european central şi de est", Editura Realitatea, Bucureşti, 1996, p. 86).

1. Vezi Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii*, p. 338, *passim*.
2. Daniel Bessner, „The George Soros philosophy – and its fatal flaw", *The Guardian*, 6 iulie 2018, online: https://www.theguardian.com/news/2018/jul/06/the-george-soros-philosophy-and-its-fatal-flaw
3. Potrivit lui Marius Lazăr, „înainte de 1990, în România erau 16 665 de biblioteci – publice, şcolare, universitare, naţionale; în 2002 mai erau 13 377. Cele mai multe dintre bibliotecile dispărute au fost biblioteci publice rurale" (Marius Lazăr, „Eu citesc, tu citeşti. El citeşte?", revista *22*, nr. 828, 2006).

12 000 de titluri tipărite, dar tirajele sunt, în toată perioada, în cădere: de la 14 400 de exemplare pe titlu editat în 1988, ele urcă la peste 24 400 în 1990 (anul maximei iluzii „productiviste" a editorilor), pentru a descreşte la 12 000 de exemplare în 1994. În anul imediat următor tirajul mediu cade la 6 300, pentru ca în 2001 să ajungă la 1 000 –, iar în 2003 la 650, o cifră ce pare a duce producţia de carte sub pragul critic al rentabilităţii, în condiţiile în care, în România, active se declară câteva sute bune de edituri. Paradoxul e aparent şi perfect previzibil. El redă şocul confruntării cu piaţa pentru o industrie care începe să se privatizeze abia după 1993 şi trece la „marea privatizare" din 1997, ajustându-se drastic la o ofertă „reală" de consum. Efectul e dublat de căderea reţelelor etatizate de difuzare şi de o progresivă incapacitate a producătorilor de a-şi regla tirul asupra unui public a cărui capacitate de absorbţie culturală e fluctuantă, rămânând mereu un factor economic de risc. Editurile reacţionează prin minimizarea costurilor şi încercarea de a atrage fonduri suplimentare pentru editare, inclusiv din autofinanţarea autorilor. Consecinţa imediată este redefinirea relaţiilor dintre autori şi edituri în evidentul dezavantaj al primilor, care lucrează în pierdere, în timp ce ultimii continuă să declare profit[1].

Pentru o evaluare complementară, Alin Teodorescu:

Trei schimbări structurale s-au petrecut în perioada 1990-1997. Prima: planurile editoriale se fac în funcţie de alte cerinţe decât ale producţiei centralizate. [...] A doua schimbare: cei care operează pe piaţa de carte sunt, pe întreg lanţul, din ce în ce mai mult, agenţi privaţi – aşadar ei se supun legii cererii şi ofertei atât în ce priveşte producţia (respectiv tiparul şi finisarea), în ce priveşte distribuţia, cât şi în ce priveşte conţinutul. În sfârşit, a treia schimbare majoră: scăderea producţiei. [...] După anumite semne, scăderea producţiei de carte în '96 [...] a fost de circa 40% în număr de exemplare faţă de 1989, an care, oricum, înregistrase o scădere de 30% faţă de 1980. Dar dacă ţinem cont de numărul de titluri va trebui să remarcăm o foarte mare creştere. Şi structura internă a titlurilor, a domeniilor în care se publică s-a modificat radical. Cam 30% dintre titlurile care se publicau până în '89 ţineau de sfera ştiinţelor sociale (de fapt ideologice – documente de partid etc.). Acestea au dispărut şi au apărut câmpuri totalmente noi: calculatoare, programare, science-fiction, aşa-numitele romane de consum. Industria cărţii are, după unele calcule, o cifră de afaceri de o mie de miliarde în 1997. [...] În jur de 4-5-6 dolari pe cap de locuitor [...] volumul pieţei e similar cu consumul de detergenţi. Vânzările de carte s-au dovedit relativ inflexibile la scăderea nivelului de trai. [...] Editurile particulare au optat pentru acea enormă diversificare a titlurilor pe care am pomenit-o, cu scăderea tirajelor medii pe titluri, în încercarea de a testa piaţa prin acţiune directă. Iar editurile cu capital de stat încearcă să-şi păstreze o anumită linie editorială; se interesează mai puţin de reacţia pieţei şi mai mult de conţinut, publică autori români contemporani, carte clasică, ediţii critice, academice. [...] Pe piaţa editurilor particulare erau la un moment dat 1 000 de edituri! Acum sunt o sută menţionabile – respectiv circa 20 cu peste 50 de titluri pe an. [...] În '89, în România, 2 500 de oameni lucrau în industria cărţii iar acum lucrează 20 000[2].

1. *Ibidem.*
2. Delia Verdeş, „Economia cărţii – premise încurajatoare. Interviu cu Alin Teodorescu, directorul Institutului de marketing, Analize şi Sondaje (IMAS)", *Vineri*, nr. 1, 1997.

După declinul provocat de contracţia economică din anii '90, piaţa de carte a început să crească în anii 2000, fiind însă afectată grav de criza din 2008-2009. În 2019, cifra de afaceri a pieţei editoriale din România s-a ridicat la 85 de milioane de euro, contabilizând cifrele raportate de 68 de edituri, cu un profit raportat de 11 234 224 de euro[1]. Deşi cea mai mare de după criza din 2008-2009, cifra rămâne una dintre cele mai mici din Europa. Noua criză provocată de pandemia din 2020 deschide perspectiva unui nou declin.

Un câmp literarocentric

Apariţia în 1983 a bestsellerului lui Gabriel Liiceanu *Jurnalul de la Păltiniş* numără printre consecinţele sale punerea în discuţie a rolului disproporţionat jucat de critica literară în cultura română. Aceasta se realizează atât prin rolul negativ repartizat în *Jurnal* criticului literar Alexandru Paleologu (un „trădător" al cauzei filozofiei pure *via* „despărţirea de Noica"[2]), cât şi prin afirmaţiile directe ale lui Constantin Noica privind etajele inferioare ale spiritului ilustrate de literatură şi critică literară. (De altfel, Noica nu aşteptase *Jurnalul de la Păltiniş* pentru a-şi exprima opiniile defavorabile asupra criticii literare[3].) Publicarea ulterioară a volumului *Epistolar* (1987) surprinde printre altele şi chestiunea criticii literare. În schimbul epistolar dintre Sorin Vieru şi Gabriel Liiceanu, urmând unei cronici în care Eugen Simion reproşase *Jurnalului* dispreţul faţă de disciplina criticii literare, Gabriel Liiceanu îi răspunde astfel lui Vieru (care luase în treacăt apărarea criticilor):

1. Petre Barbu, „Topul financiar al celor mai importante edituri din România în anul 2019", *Forbes*, 19 august 2020, online: https://www.forbes.ro/topul-financiar-al-celor-mai-importante-edituri-din-romania-anul-2019-179171
2. „Amicus Plato... sau Despărţirea de Noica" era titlul unui eseu în care Paleologu critica fundamentalismul filozofic al lui Noica.
3. „Cultura de performanţă nu este, aşadar, poezia, cel puţin a celor contemporani nouă. Dar nu este nici *critica* lor. Şi, Doamne, câtă critică nu se face astăzi. Aproape tot atâta cât poezie. Dar însă poezia lor se înscrie pe linia de cea mai mică rezistenţă a sensibilităţii, critica se înscrie pe linia de cea mai mică rezistenţă a inteligenţei. Oricine poate poseda o judecată critică [...]. O judecată are oricine, [...] numai că la critici judecata se subţiază, se cultivă oarecum şi face din om un profesionist. Ba judecata – omul judecăţii şi cultura de tipul judecăţii se pot ridica până la genialitate; [...] la noi românii, un G. Călinescu a dus critica de tipul judecăţii până la genialitate. Numai că, mai greu ceva, sau cu siguranţă mai plin de sens pentru cultură, este ca omul judecăţii simple să facă loc omului judecăţilor *legate*, al silogismului, al raţionamentului. Un critic ar trebui să ajungă nu numai la aprecieri, oricât de rafinate, ci la adevărate silogisme asupra unui destin literar, dacă nu asupra unei întregi literaturi şi culturi. În acest sens ne întrebăm dacă mai modestul Lovinescu [...] nu va rămâne ceva mai mult pentru cultura noastră decât un Călinescu, de unde se vor scoate întotdeauna admirabile citate şi judecăţi, dar nu şi viziune *legată* despre cultura română, cultura spaniolă, ori despre basm, materii asupra cărora el a scris" (Constantin Noica, „Ce înseamnă cultura de performanţă", *Steaua*, nr. 3, 1981, reprodus în *Despre lăutărism*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, pp. 67-69).

[Î]nainte de război, [...] reflexia critic-literară şi cea filozofică se întregeau reciproc [...]. Dar după război, *acest* tip de acces la filozofie a dispărut [...]. Prin forţa împrejurărilor, critica literară (şi *teoria* literaturii în genere) a rămas, în absenţa întâlnirii cu filozofia, să poarte singură stindardul *en lombeaux* al teoriei. Ei i-a revenit, deci, „rolul istoric" de a marca primele „deschideri" în spaţiul teoreticului... Pe scena rămasă goală, prima generaţie de critici „deschizători de drumuri" a apărut, însoţită de un orgoliu al misiunii care nu era egalat decât de propriul ei dezinteres pentru filozofie. Dincolo de elemente de structuralism, naratologie şi, ulterior, Blanchot şi de tot ce mai aducea cu sine, gata mestecat, critica literară franceză, criticii noştri nu au vrut să păşească în ruptul capului. [...] În jurul lui '65, acesta a devenit *modelul* [...]. Şi aşa se face că mai toţi elevii răsăriţi, de pe la liceele umaniste, nu visau decât un singur lucru: să devină critici literari, să pătrundă în arena gazetelor literare, acolo, deci, unde scăpărau ideile şi unde se juca soarta teoriei în forma ei pură... Aşa au arătat lucrurile până după anii '70, când, prin Noica, filozofia a reapărut în scenă, aducând cu sine un ideal de culturalitate pentru care vechiul cadru teoretic s-a dovedit prea strâmt[1].

După 1989, demersul lui Liiceanu este reluat de Horia-Roman Patapievici în volumul – nu întâmplător dedicat lui Liiceanu – *Despre idei & blocaje* (2007). Pornind de la o conferinţă din 1996 a lui Liiceanu, Patapievici preia întrebarea „De ce nu avem o istorie a filozofiei româneşti?". De la exemplele unor filozofi fără urmaşi precum Mircea Florian, Constantin Noica sau Mihai Şora, Patapievici ajunge în câţiva paşi la problemă, formată la rândul său din trei probleme: „culturii noastre [...] îi lipseşte o piaţă a ideilor; îi lipseşte o deosebire funcţională între idei generale şi idei speciale; îi lipsesc tradiţiile de cercetare viabile"[2]. În sinteza lui Patapievici: suntem prizonierii unui model care pune în centru literatura, nu filozofia; conceptul modern de cultură, format la noi în secolul al XIX-lea, e unul retardat, compus exclusiv pe modelul culturii generale: un concept literaturocentric, format nu în universităţi, ci prin presă. De aici, lipsa unei culturi specializate, care să dea profunzime superficiilor (altfel stimabile) de cultură generală. Această cultură specializată, chiar dacă a existat în anumite versiuni mai mult sau mai puţin finisate, nu a reuşit să răzbată în spaţiul public. Iarăşi, exemplul filozofiei: deşi am avut un număr de filozofi stimabili, nu avem o istorie a filozofiei, întrucât acei filozofi nu au comunicat, nu au făcut sistem. Presupoziţia lui Patapievici e că filozofia (şi numai filozofia) asigură unei pieţe a ideilor armătura necesară şi releele comunicative; or, cum „cultura română a rămas o cultură generală, o cultură de literaţi, animată de o sensibilitate de literatori"[3], literatura – respectiv literarocentrismul – este plasată în poziţia ţapului ispăşitor. Spre deosebire de reducţionismul lui Liiceanu, care opera cu un concept istoric al criticii literare din primele decenii de comunism, când evitase teoria pentru a evita teoria marxistă (singura admisă), reducţionismul lui Patapievici lucrează cu un concept de paie al autonomiei esteticului, limitat la manevrarea

1. *Epistolar*, prezentat şi îngrijit de Gabriel Liiceanu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, pp. 147-148. Pentru un răspuns al criticilor literari, vezi, alături de articolul amintit al lui Eugen Simion, volumul lui Mircea Martin, *Radicalitate şi nuanţă*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2015, pp. 357-384.
2. Horia-Roman Patapievici, *Despre idei & blocaje*, p. 35.
3. *Ibidem*, p. 95.

judecăţii de gust. Pentru întărirea acestui sens vine un articol ulterior al lui Patapievici, publicat la aniversarea a trei ani de apariţie a revistei *Idei în dialog* (al cărui director era):

> [L]a întrebarea cât de cuprinzătoare poate fi critica literară, răspunsul este – niciodată suficient. Culturile moderne exced cu mult tiparul literar, nu doar pentru că există ştiinţa modernă a naturii, ci, mai ales, pentru că modernitatea este în mod esenţial şi democratică, şi liberală, iar corpul politic democratic nu poate fi menţinut decât prin întreţinerea continuă a dezbaterii. Or, existenţa dezbaterii e condiţionată de posibilitatea formulării, acceptării şi asimilării *publice* a argumentelor, în timp ce existenţa literaturii e condiţionată numai de posibilitatea formulării judecăţilor de gust. Critica literară presupune autonomia esteticului, în timp ce societăţile moderne pretind, ca să funcţioneze bine, autonomia culturilor argumentative. Literatura se poate mulţumi cu esteticul; complexitatea societală modernă are însă nevoie ca societatea să se autodefinească prin structuri argumentative, mai degrabă decât prin structuri narative (mitice, religioase etc.), specifice culturilor tradiţionale. Este motivul pentru care, simbolic vorbind, modernitatea matură pretinde trecerea de la judecăţile de gust ale criticii literare la judecăţile bazate pe raţionamente constrângătoare ale culturilor de specialitate[1].

Modelul invocat de Patapievici nu se regăseşte în realitate. Fondatorii disciplinei criticii literare în România (Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu, Lovinescu) au avut cu toţii o pregătire complexă, nu doar filozofică, ci şi politică şi sociologică, iar frecventarea judecăţii de gust nu i-a împiedicat să semneze lucrări ca *Istoria civilizaţiei române moderne*. Apoi, diferenţa dintre filozofie şi critică literară este nulă din punctul de vedere al capacităţii argumentative, cu atât mai mult cu cât cele două au domenii comune prin estetică (şi apoi prin teorie literară), chiar verdictul de gust trebuind în ultimă instanţă complex argumentat. Pentru a nu mai vorbi de faptul că structurile narative, considerate de Patapievici specifice literaturii, caracterizează toate ştiinţele umane. Totuşi, ascendentul revistelor literare asupra celor filozofice este real, fiind produs de o serie de factori istorici, între care cel mai important şi mai recent a fost marele rol al Uniunii Scriitorilor în monopolizarea de resurse pentru lumea cărţilor în comunism; dar nu lui i se poate reproşa, de pildă, incapacitatea pieţei filozofice din România de a susţine o revistă de idei pentru publicul general cum a fost *Idei în dialog* sau „cearta cu filozofia" a lui Liiceanu, mai atras de o literatură confesivă *à la* Octavian Paler decât de disciplina austeră predicată de Noica. Mai mult, *Idei în dialog*, deşi a oferit spaţiu unor dezbateri interesante în materie de epistemologie sau de clasicism, în materie politică a susţinut o agendă în linii mari reacţionară, de pildă prin semnătura lui Traian Ungureanu, asociată, pe lângă componentele retrograde care-i caracterizează gândirea, şi cultului personalităţii lui Traian Băsescu. În timp ce *Observator cultural*, sub direcţiunea criticului literar Ion Bogdan Lefter (2000-2004), a popularizat în România, cu efecte utile, o agendă progresistă, combătând monopolul steril şi afazic al dreptei neoconservatoare anticomuniste.

1. Horia-Roman Patapievici, „Piaţa culturală la trei ani de *Idei în dialog*", *Idei în dialog*, nr. 11, 2007.

Medii și conținuturi

Până la începutul anilor 2000 posibilitățile de publicare sunt limitate la suporturile convenționale – reviste și cărți pe hârtie. Totuși, chiar și acestea explodează în raport cu producția controlată din comunism, când se putea publica în regie proprie doar la Editura Litera. Genul care înflorește este poezia. Edituri ca Amurg Sentimental publică în regie proprie veleitari la foc automat. Nu-s rare cazurile în care câte un autor scoate peste zece volume pe an.

Apariția editurii electronice LiterNet în 2001 este unul dintre primele semnale privind viitorul. LiterNet publică atât cărți electronice, ce pot fi descărcate gratuit de pe site-ul editurii, cât și o revistă online. Revistele românești erau de altfel parțial accesibile citirii pe internet încă din anii '90, deși suportul virtual nu făcea decât să reproducă în forme grafice destul de primitive conținutul pe hârtie. Platforme precum „Club literar" dublează vechile cenacluri, oferind formule mai interactive și independente de configurațiile spațiale ale scriitorilor. Apariția cu adevărat revoluționară în materie de suport și dinamică a literaturii sunt blogurile[1], care permit oricui este interesat să producă un conținut variat (jurnal, poezie, proză, critică literară, eseu ș.a.) disponibil oricui are o conexiune la internet, conținut aflat într-o interacțiune mult mai dinamică cu publicul, care, spre deosebire de vechile suporturi, are posibilitatea de a posta comentarii și impresii la subsolul materialelor de blog, influențându-le în modul cel mai direct prin concretizarea materială (fie și pe un ecran virtual) a receptării. Propriu-zis, prin apariția blogurilor sunt eliminate monopolul și cenzura revistelor, care de altfel sunt conceptualizate încă de la început de către bloggeri ca adversari inactuali, perimați, *outdated*. Cel mai notoriu blog literar din România a fost „Terorism de cititoare", ținut în a doua parte a anilor 2000 de o persoană care semna Luciat. Aceasta a inspirat chiar un roman, *Pata violetă* (2014) de Dan Miron.

Dar blogurile însele sunt un suport efemer și tranzitoriu, fiind înlocuite după o dominație de doar câțiva ani prin rețele sociale mai interactive precum Facebook[2]. Acestea le permit unor poeți periferici, condiționați până atunci de statutul de provinciali și de publicarea la edituri obscure, să atingă audiențe mult mai însemnate.

1. Un articol din aprilie 2006 contoriza deja „în jur de 20 000 de bloguri active" în România, prognozând că numărul va crește până la 50 000 până la sfârșitul anului (Cristi Neagoe, „Aproape tot ce-ai vrut să știi despre blogging în Ro (dar ți-a fost teamă să întrebi)", *A(l)titudini*, nr. 2, 2006).
2. Un volum care discută din diverse perspective și stilistici impactul Facebook asupra mediului literar este cel coordonat de Cristina Hermeziu, *Viața pe Facebook. Dau* like, *deci exist*, ilustrații de Tudor Banuș și Dan Perjovschi, Editura Polirom, 2020.

Edituri

Noul ministru al Culturii, Andrei Pleşu, îşi anunţă la începutul lui 1990 intenţia de a „elibera" editurile – moştenire a comunismului, acestea sunt toate de stat – şi de a „curăţa puţin terenul" :

> Va trebui mai întâi să vedem care va fi dozajul exact între autonomie şi tutelă în problema editorială. E clar că presa s-a emancipat. În mod normal şi editurile ar trebui, încet, încet, să devină nişte case de ediţie cu programe, riscuri şi iniţiative autonome. Sigur că ministerul trebuie să aibă o politică editorială. Dar cu timpul, eu cred că editurile vor deveni libere. Ceea ce poate face deocamdată ministerul, în măsura în care el are încă în mână acest aparat, este să cureţe puţin terenul şi să pună la conducerea editurilor oameni cu orizont cultural larg şi autoritate morală, care să fie imediat capabili de normalitate[1].

De altfel, în condiţiile inflaţiei galopante, editurile – ca şi acea parte a presei aflată încă în subordinea ministerului sau a Uniunii Scriitorilor – devin o piatră de moară. Însă procesul privatizării s-a dovedit un eşec pe linie[2]. Fie că au fost preluate pentru a fi decapitalizate şi apoi închise (cazul Editurii Minerva, la care preţul achiziţionării a fost inferior celui al capitalului de care dispunea editura), fie că au fost preluate ca pârghii simbolice pentru direcţionarea unor fonduri publice către buzunarele patronilor, fie că au fost preluate cu bune intenţii care în practică n-au putut fi traduse într-un bun management, majoritatea editurilor importante din comunism (Albatros, Minerva, Meridiane, Eminescu, Dacia etc.) dispar de-a lungul tranziţiei sau devin actori nesemnificativi. Tranziţia la o economie de piaţă s-a dovedit, pe termen mediu, fatală. Printre excepţiile relative s-a numărat Univers, care a supravieţuit, după privatizare, cu preţul redimensionării. Altă excepţie a fost Cartea Românească, editura Uniunii Scriitorilor. Aceasta a rezistat cu greu până în 2005, când a fost preluată administrativ de o editură privată, Polirom, vreme de zece ani.

Există o singură excepţie majoră de-a lungul acestui proces – Editura Humanitas, moştenitoare a Editurii Politice. Humanitas a fost privatizată prin metoda MEBO (Management Employee Buyouts), aplicată peste tot în anii '90 pentru a debarasa statul de proprietăţi în favoarea angajaţilor, care devin acţionari. Gabriel Liiceanu, directorul numit de Pleşu, a adus capital francez, a deschis un lanţ de librării proprii, a reinvestit profitul în producţie şi, pe termen scurt şi lung, s-a dovedit un manager competent. Portofoliul Humanitas a fost construit pe trei linii, toate conservatoare ideologic : valorificarea moştenirii culturale a interbelicului românesc (tripleta Emil Cioran – Mircea Eliade – Eugen Ionescu, plus Constantin Noica, plus Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca) ; exploatarea indirectă a brandului

1. Octavian Paler, „Dialog cu Andrei Pleşu, ministrul Culturii. «În sfârşit, toate iluziile...»". La reluarea în volumul *Din vorbă-n vorbă*, acest pasaj a fost eliminat.
2. Vezi Adriana Stan, Cosmin Borza, „Deetatization of Culture, Privatization of Politics. The Case of the Publishing Houses in Postcommunist Romania", *Studia Politica*, nr. 3, 2020.

interbelic prin discipoli ai primei serii (Andrei Pleșu, Liiceanu însuși, Horia-Roman Patapievici, Dan C. Mihăilescu); traducerea unei literaturi politice și filozofice de dreapta, care a întreținut aprinsă făclia anticomunismului. Unul dintre autorii fanion ai editurii, începând din anii '90, a fost Lucian Boia, autorul unor lucrări de demitologizare a istoriei naționale (*Istorie și mit în conștiința românească*, 1997). Este totuși interesant de observat că, dacă Humanitas s-a grăbit să-l demitologizeze pe Mihai Viteazu sau comunismul, nu a făcut același lucru în ceea ce privește interbelicul. O lucrare de Leon Volovici, *Ideologia naționalistă și „problema evreiască". Eseu despre formele antisemitismului intelectual în România anilor '30*, tradusă în 1995, a fost publicată însoțită de o prefață-tampon semnată de Gabriel Liiceanu, menită să atenueze șocul pentru cititorii Humanitas formați în cultul interbelicului. Similar, editura a publicat jurnalul demistificator al lui Mihail Sebastian (1996), anexându-l însă aceleiași mitologii romantice a interbelicului. Cu excepția lui Mircea Cărtărescu, care a avut parte de o expunere similară autorilor amintiți înainte, Humanitas s-a arătat mai curând dezinteresată de literatura română contemporană. Excepțiile au fost sporadice, ele numărând uneori bizarerii precum publicarea unui roman de Alex Mihai Stoenescu, *Patimile Sfântului Tommaso D'Aquino* (1995), însoțit de o prezentare a lui Liiceanu, care îl declara capodoperă; sau a unui prim volum dintr-un roman de Mihai Sin – *Quo Vadis, Domine ?* (1993) –, care avea să fie acuzat de critici că reabilitează Securitatea (al doilea volum nu a mai fost publicat la Humanitas). După ce Polirom lansează în 2004 o serie de literatură română contemporană de mare impact, Humanitas încearcă să se adapteze, lansând o colecție similară, care se dovedește mai curând un *flop*. Abia în ultimii ani, prin colecția îngrijită de Andreea Răsuceanu „821.135.1 – Scriitori români contemporani" (în care au apărut titluri de Augustin Cupșa, Bogdan Răileanu, Corina Sabău, Mihail Vakulovski ș.a.), editura a reușit să găsească o carte câștigătoare. În ce privește literatura tradusă, în ultimul deceniu și jumătate ea a fost publicată în bună parte în colecția „Raftul Denisei", coordonată de Denisa Comănescu (ex-coordonatoare la Univers și Polirom). Aici au apărut serii de autor Herta Müller, J. M. Coetzee, Yukio Mishima, Ismail Kadare, bestselleruri planetare precum cele ale lui David Mitchell, dar și Pulitzer-uri recente – *Ruta subterană* de Colson Whitehead (traducere Justina Bandol); de asemenea, Man Booker Prize 2017 în persoana lui George Saunders cu *Lincoln între vieți* (traducere Radu Paraschivescu). Scrierile experimentale de genul Bob Dylan, *Tarantula* (traducere Sorin Gherguț) sunt mai curând episodice. Sunt publicați și ruși (Evgheni Vodolazkin), chinezi (nobelizatul Mo Yan), israelieni (Eshkol Nevo), italieni (Dario Fo), dar centrul de greutate cade pe piața anglo-americană și franceză. O colecție de tip *poche*, dedicată preponderent traducerilor, a fost „Cartea de pe noptieră", îngrijită de Ioana Pârvulescu.

Editura Polirom, înființată în 1995 la Iași și condusă de Silviu Lupescu, este principalul concurent al Humanitasului pe piața de carte din România. Inițial s-a orientat către publicarea de cărți în domeniul științelor socioumane și de eseistică, tradusă și originală. Printre autorii români publicați de-a lungul timpului se numără Adrian Marino, Matei Călinescu, Paul Cornea, Iosif Sava, Gabriel Andreescu, Liviu Antonesei, Sorin Antohi, Virgil Nemoianu, Ruxandra Cesereanu, Mircea Mihăieș, Andrei Oișteanu, Vintilă Mihăilescu, Marta Petreu, Adriana

Babeți ș.a. De asemenea, prin colecția de literatură universală „Biblioteca Polirom" a preluat funcția Editurii Univers, intrată în declin în a doua parte a anilor '90. Nu întâmplător, primul coordonator al colecției a fost Denisa Comănescu, formată la Univers. Condusă ulterior de Bogdan-Alexandru Stănescu (din 2019 de Dan Croitoru), „Biblioteca Polirom" a reușit să producă volumul cel mai mare și mai divers de titluri traduse în materie de ficțiune de pe piața românească. Calitatea colecției a stat și în diversitatea pe care o acoperă: pe lângă titluri de consum au apărut acolo cărți de portofoliu, precum megaromanele *Curcubeul gravitației* de Thomas Pynchon (traducere Rareș Moldovan) sau *Lanark: O viață în patru cărți* de Alasdair Gray (traducere Magda Teodorescu), dar și cărți care acoperă cam toate zonele cultural-geografice relevante. Însă mișcarea cea mai importantă a Poliromului a fost relansarea prozei române în 2004, prin colecția „Ego. Proză", coordonată de Lucian Dan Teodorovici. În această colecție, precum și în „Fiction Ltd.", au apărut cea mai mare/importantă parte a scrierilor de ficțiune cu autori români din anii 2000-2010. În același timp, prin colecția de poezie de la Cartea Românească (editură gestionată tot de Polirom; redactor-șef: Mădălina Ghiu), a monopolizat și piața de poezie dintre 2005 și 2015, oferind autorilor douămiiști (Dan Sociu, Marius Ianuș, Elena Vlădăreanu), publicați până atunci la edituri mici în tiraje fantomatice, șansa de a fi vizibili în librării. Printre inițiativele colecției de poezie de la Cartea Românească s-a numărat producerea de audiobook-uri care însoțeau în format CD volumele pe hârtie. Dispariția colecției de poezie le-a permis altor actori (Casa de Editură Max Blecher sau Charmides, ambele din Bistrița, sau OMG din Alba Iulia, plus, de-a lungul timpului, Editura Trei sau Nemira prin colecții specializate) să devină vizibili în această nișă. De asemenea, la Cartea Românească au publicat volume câțiva dintre principalii criticii douămiiști (Paul Cernat, Andrei Terian, Alex Goldiș, Bogdan Crețu, Claudiu Turcuș ș.a.).

Înainte de Polirom, o primă tentativă de reabilitare comercială a literaturii române contemporane făcuse în anii '90 Editura Nemira, prin colecția „Purgatoriu", coordonată de Dan Petrescu. Acolo au apărut volume de Radu Aldulescu (*Amantul Colivăresei*, 1994; *Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare*, 1997), Daniel Bănulescu (*Te pup în fund, Conducător Iubit!*, 1994), Caius Dobrescu (*Balamuc sau Pionierii spațiului*, 1994), Emil Mladin (*Haimanaua*, 1994), Petre Barbu (*Dumnezeu binecuvântează America*, 1995; *Ultima tresărire a submarinului legionar*, 1998), Jolán Benedek (*Sufletelul Iustinei*, 1996), Simona Popescu (*Exuvii*, 1997), Sebastian A. Corn (*Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise Josephine*, 1998), făcând astfel vizibilă ofensiva generației '90. Nemira începuse ca editură de apartament, înființată de Valentin Nicolau, care a reușit să strângă capital prin publicarea literaturii de consum a lui Sven Hassel. Nemira a inițiat și cea mai importantă colecție autohtonă de SF, „Nautilus", coordonată de-a lungul timpului de Ștefan Ghidoveanu, Mihai-Dan Pavelescu ș.a. De asemenea, în colecția „Babel", coordonată în anii '90 tot de Dan Petrescu, Nemira a tradus în premieră autori ca Michel Houellebecq (*Particulele elementare*, 2001), dar și Paulo Coelho (*Alchimistul*, 1995).

Înființată de poetul optzecist Călin Vlasie în a doua parte a anilor '90, Paralela 45 a fost de la început o editură asumat generațională, dedicată publicării

autorilor optzeciști (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Ion Bogdan Lefter ş.a.). Un scurt interludiu s-a produs în perioada în care Mircea Martin a funcţionat ca director editorial în jurul anului 2000. Martin a încercat să construiască un portofoliu mai divers, publicând atât literatură tradusă (clasici şi contemporani), cât şi autori din generaţii mai vechi, inclusiv şaizeciști ca Nicolae Breban. După plecarea lui Martin în urma unui conflict de natură comercială cu Vlasie[1], editura a revenit la poziţia anterioară, combinată cu un portofoliu de cărţi didactice.

Creată de poetul Nicolae Ţone în anii '90, Editura Vinea şi-a construit identitatea în jurul literaturii de avangardă şi a poeziei contemporane. Aici au publicat majoritatea poeţilor nouăzeciști (Ioan Es. Pop, Daniel Bănulescu, Vasile Baghiu ş.a.), dar şi autori din generaţii mai vechi (Ilie Constantin, Constanţa Buzea, Constantin Abăluţă, Angela Marinescu ş.a.). Poeţii din generaţia 2000 îşi datorează apariţia în prima parte a deceniului al zecelea acestei edituri de apartament, ale cărei cărţi se găseau de regulă doar la târgurile de carte şi la chioşcul de la Muzeul Literaturii din Bucureşti (librărie astăzi dispărută), care i-a publicat în tiraje adesea insignifiante, dar care le-au făcut totuşi posibilă circulaţia în cercurile literare. După ce Editura Cartea Românească, preluată de Polirom, a monopolizat din 2005 nişa publicării de poezie, rolul Editurii Vinea s-a restrâns preponderent la avangardă şi la publicarea – uneori în ediţii bilingve – a numeroşi veleitari din categoria celor care, dispuşi să se autofinanţeze, au întreţinut după 1989 piaţa lucrativă şi obscură a editării de poezie.

Publicaţii

Publicaţiile literare au trecut prin mai multe faze. În primii ani de după căderea comunismului numărul lor explodează, tirajele mari din comunism fiind însă redimensionate atât de oferta mult mai diversă din postcomunism, când literatura şi presa literară încetează să joace un rol excepţional (iar presa scrisă în general este concurată din ce în ce mai puternic de televiziune), cât şi de cenzura economică. Este epoca romantică a presei. Entuziasmul compensează de multe ori lipsa de profesionalizare şi de mijloace. O reprezentare a acestui idealism inaugural apare în romanul *Recviem pentru nebuni şi bestii* (1999) de Augustin Buzura. Eroul acestuia primeşte după revoluţie – *deux ex machina* – o mare sumă în valută din străinătate şi decide să înfiinţeze o nouă publicaţie în care să spună adevărul despre noua lume postcomunistă; deşi publicaţia apare în provincie, protagonistul devine temut peste noapte la nivel naţional. Dincolo de acest romantism al reprezentării, liberalizarea preţurilor şi inflaţia de după 1989 aduc probleme pentru toate revistele susţinute din bani publici – aparţinând în principiu Uniunii

1. „Cu toată simpatia şi respectul pentru un mare profesor, a trebuit să renunţ la colaborarea cu dumnealui. Dacă mai continuam, aş fi dat faliment" („«Douămiiştii reprezintă ultima serie a fenomenului optzecist». Poetul şi editorul Călin Vlasie în exclusivitate pentru Agenţiade carte.ro", *Agenţia de carte*, 11 aprilie 2010, http://www.agentiadecarte.ro/2010/04/%E2%80%9Cdouamiistii-reprezinta-ultima-serie-a-fenomenului-optzecist%E2%80%9D-poetul-si-editorul-calin-vlasie-in-exclusivitate-petnru-agentiadecarte-ro/).

Scriitorilor şi Ministerului Culturii. Momentul cel mai dur de criză este cel din perioada 1996-2000, când statul se derobează de susţinerea financiară a numeroase publicaţii. Sponsorii privaţi naţionali şi transnaţionali (Fundaţia pentru o Societate Deschisă a lui George Soros) devin principalii actori. Totuşi, prin instituţii publice ca Fundaţia Culturală Română continuă să fie sprijinite de stat o serie de reviste importante: *Dilema*, *Lettre internationale*, *Contrafort*. Creşterea economică din anii 2000, urmată de un boom al pieţei media în perioada 2004-2007 duc la fetişizarea publicaţiilor private în dauna celor încă susţinute din fonduri publice. Privaţii privesc cu superioritate liberală la publicaţiile care nu s-au privatizat. Şi nu doar ei. H.-R. Patapievici, numit directorul Institutului Cultural Român la sfârşitul lui 2004, justifică astfel desfiinţarea revistei *Cultura* în 2005:

> Revista *Cultura*, atunci când avea un tiraj de 5 000 de exemplare, costa pe lună aproape de 800 de milioane de lei [vechi]. Asta înseamnă două maşini Megane II, şi încă o sută de milioane pe deasupra. [...] Când am redus tirajul, după ce am descoperit acele 2 200 de exemplare care se duceau direct în subsol, costurile revistei *Cultura* au scăzut la 600 de milioane, ceea ce însemna tot două Megane II, dar fără o sută de milioane. Redactorii au propus un proiect nou de revistă, care semăna însă foarte mult cu cel vechi, ceea ce mi-a sugerat că această echipă este foarte ataşată formulei pe care au pus-o pe picioare în decurs de un an de zile. Ceea ce este un lucru de admirat. Şi atunci le-am propus externalizarea proiectului, după modelul *Dilemei*. Le-am spus: aveţi încredere în acest proiect? OK. Aveţi atunci îndrăzneala să păşiţi în concurenţa liberă! Întrucât marca este a Institutului Cultural Român, până vă voi putea-o ceda, am să vă dau un grant, pe care îl negociem în valoare şi în durată. Şi restul banilor îi căutaţi voi pe piaţa liberă. Ei însă nu au vrut să se externalizeze. [...] Dacă redactorii de la *Cultura* credeau cu adevărat în proiectul lor, [...] atunci mergeau bătăioşi pe piaţa liberă[1].

Însă criza din 2008/2009, coroborată cu creşterea rolului internetului (care afectează şi el vânzările), loveşte fundamental în astfel de poziţii la nivelul întregii prese din România[2]. Chiar *Idei în dialog*, condusă de Patapievici, este închisă la sfârşitul lui 2009, după ce magnatul Sorin Ovidiu Vântu decide să nu mai finanţeze acest produs intelectual (care altfel nu se poate susţine pe piaţa liberă din vânzări). De la jumătatea anilor 2010 revistele „uniunilor de creatori din România" (printre care şi Uniunea Scriitorilor, instituţie condusă de fostul liberal Nicolae Manolescu) obţin prin Legea nr. 136/2015 o finanţare anuală de la Ministerul Culturii în valoare de un milion de euro, ceea ce le transformă automat într-o pătură privilegiată în raport cu toate celelalte reviste (care primesc din suma totală un procent de doar 25%). Restul publicaţiilor, în cazul în care nu sunt finanţate de consiliile locale (care sponsorizează, de regulă prin relaţii politice, şi alte reviste decât cele din judeţul respectiv: astfel, Consiliul Judeţean Alba a sprijinit o vreme revista bucureşteană *România literară*), trebuie să intre în competiţii anuale pentru atragerea unor fonduri suplimentare de la AFCN sau Ministerul

1. Ovidiu Şimonca, „«Institutul Cultural Român este fie debil, fie neputincios». Interviu cu Horia-Roman Patapievici", *Observator cultural*, 2005.
2. Pentru o sinteză dinăuntru a presei în postcomunism, vezi Costi Rogozanu, „Presa în Epoca Băsescu", în Florin Poenaru, Costi Rogozanu (coord.), *Epoca Traian Băsescu*, pp. 205-221.

Culturii. Sau să lupte pentru surse de finanţare private, oricum mult reduse faţă de anii 2000.

România literară (înfiinţată în 1968), principala revistă literară din timpul comunismului, reuşeşte să supravieţuiască în această calitate şi în postcomunism. La începutul lui 1990 Octavian Paler şi Nicolae Manolescu candidează pentru funcţia de director al publicaţiei. Programele lor sunt perfect opuse. Manolescu susţine întoarcerea publicaţiei la literatură:

> Noi ne ocupăm cu literatura, cu arta şi cultura. Iar acestea trăiesc doar într-un regim de stabilitate. [...] Formele de protest ale artei diferă de simplele strigăte de protest. [...] A crede că putem face la infinit dintr-o revistă literară o tribună a angajamentului politic cotidian înseamnă a ne condamna la un nou oportunism, mai bun decât acela dinainte doar în măsura în care reflectă o descătuşare reală, dar comportând riscuri deopotrivă de mari. Noi trebuie să ne ocupăm de cărţi şi de idei, nu de realitatea imediată, oricât ar fi ea de vie în aceste săptămâni[1].

În schimb, Paler pledează pentru un „examen de conştiinţă" politic şi, implicit, pentru păstrarea revistei în ape politice:

> Nu voi nega: a existat o formă de rezistenţă prin cultură, care, spre cinstea multor scriitori şi editori adevăraţi, a jucat un rol important în limitarea dezastrului dorit de putere. Dar, să fim sinceri, avem şi destule păcate de recunoscut. Despre aceasta e vorba, nu de a plăti vreun tribut angajamentului politic. Nici mie nu-mi place inflaţia de adeziuni care a cotropit presa. Nici eu nu cred că rostul unei reviste literare e de a face reportajul vieţii imediate. Dar ceea ce aş dori din toată inima e să nu evităm, sub pretexte estetice, un examen de conştiinţă. Altminteri, păcatele de care au suferit cărţile noastre şi ideile noastre vor rămâne aceleaşi, probabil, şi de acum înainte. [...] idealismul meu sau defectele mele mă împiedică, de fapt, să înţeleg cum se poate dezinfecta cultura de istorie, cum se poate retrage într-o oază, într-o seră, într-o gaură de şarpe sau – fiindcă e la modă – într-un buncăr, fără să se frustreze singură[2].

Manolescu iese în cele din urmă câştigător, însă, contrar programului electoral, va da revistei un caracter pronunţat politic; el însuşi se implică în acest domeniu, candidând la preşedinţia României în 1996. Rubrica de pamflet politic ţinută de Mircea Mihăieş[3], însoţită de mai ponderatele editoriale ale lui Manolescu, este caracteristică pentru evoluţia revistei din acest punct de vedere. Prestigiul *României literare* depinsese înainte de 1990 de echipa sa de cronicari: Manolescu, Lucian Raicu, Valeriu Cristea, Mircea Iorgulescu, Laurenţiu Ulici, Eugen Simion, Marin Mincu, plus, de-a lungul anilor '80, colaboratori optzeciţi ca Ion Bogdan Lefter, Cristian Moraru ş.a. Însă Raicu şi Iorgulescu emigrează în anii '80, Simion şi Cristea părăsesc revista imediat după 1989, Ulici intră în politică, iar Manolescu renunţă la cronică în 1994. De-a lungul anilor '90 de cronică se ocupă primitivul Alex. Ştefănescu şi Ioana Pârvulescu, care îi dă o tentă mai curând eseistică.

1. Nicolae Manolescu, „Intrarea în normalitate", *România literară*, nr. 2, 1990.
2. Octavian Paler, „Care normalitate?", *România literară*, nr. 2, 1990.
3. O antologie în Mircea Mihăieş, *Masca de fiere*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

Centrul de interes al recenziilor se mută în zona de carte străină, înregistrată de Andreea Deciu. Totuşi, în prima parte a anilor 2000 revista se deschide unei noi generaţii de critici, cronica fiind ţinută, prin rotaţie, de C. Rogozanu şi Luminiţa Marcu. Însă Rogozanu, buzduganul generaţiei 2000, este prea radical pentru Nicolae Manolescu, care îi respinge un articol negativ despre publicistica Ilenei Mălăncioiu şi îi prefaţează critic printr-un editorial recenzia radical negativă despre Nicolae Breban. La scurtă vreme după aceea, Rogozanu şi Marcu vor părăsi redacţia în urma unui scandal mediatizat în epocă. Manolescu se arătase favorabil în anii '90, spre deosebire de Eugen Simion, revizuirilor – inclusiv în cheie politică – a canonului format în comunism şi a ideilor. Însă în faţa ofensivei declanşate de Rogozanu, el se repliază pe vechile poziţii ale „rezistenţei prin cultură" prin care lumea literară s-ar fi opus eficient comunismului:

> Literatura anilor '60-'80 este citită de criticii tineri ca o bătălie ineficientă cu un regim insensibil la metaforele esopice ale autorilor ei. Scriitorii ar fi predicat în pustiu o „morală" de nimeni ascultată. [...] Nu mă împac deloc cu acest mod de a vedea lucrurile. El denotă o aroganţă care nu se sprijină pe cunoaşterea impactului social al operelor literare din deceniile de comunism. [...] E curios că tocmai criticii tineri, care pun preţ pe pragmatism, pe „eficienţa" atitudinilor intelectuale, nu interpretează corect rolul jucat de literatură în spulberarea mitologiei comuniste. [...] Pe de altă parte, mi se pare simplist să susţii că operele scriitorilor vechi n-au răsturnat comunismul fiindcă n-au spus lucrurilor pe nume, preferând să semene cu nişte „istorii hieroglifice", cu nişte parabole sau banchete metaforice. Totdeauna, într-o măsură mai mare sau mai mică, limbajul literaturii de ficţiune a fost indirect, ambiguu, esopic, sofisticat (metafora nu e, în niciun caz, rudimentară!), de la Platon la Shakespeare şi de la Góngora la Ezra Pound. În anumite epoci, precum aceea comunistă, această caracteristică a limbajului romanesc ori poetic a fost exploatată conştient ca o formă de conturnare a cenzurii şi de acces la adevărurile unei lumi bazate pe minciună. [...] N-am pretenţia ca valorile generaţiei actuale de critici să fie şi ale mele. N-ar fi normal. Dar am pretenţia să fiu încunoştinţat de valorile pe care ea le susţine; înainte de a le face praf pe ale mele. Poate că voi afla, cu această ocazie, care sunt capodoperele, în proză ori în versuri, eseurile, studiile în care realitatea socială a zilelor noastre e zugrăvită fără ocolişuri metaforice, arătată cu degetul, într-un limbaj tăios ca o lamă şi apelând la o retorică în stare a constrânge guvernul să demisioneze. Nu despre asta era vorba? Ca să nu predice în pustiu, ca să obţină efecte, ca să fie pragmatici, n-ar trebui ca tinerii critici să lase armele albe ale cuvintelor şi să pună mâna pe arme de foc? Abia aştept să citesc romanele şi poemele rezultate dintr-o astfel de concepţie despre literatură, mai apropiată de canonadă decât de canon[1].

După plecarea lui Rogozanu şi a Luminiţei Marcu, cronica literară le revine pe rând lui Marius Chivu, Cosmin Ciotloş şi, în anii din urmă, după o scurtă şi nerelevantă reîntoarcere a lui Manolescu (care se repoziţionează în zonele familiare lui în comunism, rămânând inert în faţa literaturii noi), lui Daniel Cristea-Enache. În anii 2010, revista devine o tribună reacţionară, ce mediază interesele grupării închise care controlează Uniunea Scriitorilor (Manolescu, Gabriel Chifu) şi îi duce războaiele. Diatribele lui Manolescu împotriva unui presupus dezinteres

1. Nicolae Manolescu, „Scriitorii vechi şi criticii noi", *România literară*, nr. 31, 2002.

arătat de generația criticilor douămiiști față de trecutul literar vor deveni din ce în ce mai amare și mai caricaturale.

O revistă consistentă înainte de 1990, când dedică numere tematice de referință unor subiecte precum postmodernismul, *Caiete critice* (înființată în 1979) intră în declin după 1989 odată cu imaginea publică a lui Eugen Simion, director, și Valeriu Cristea, redactor-șef. Celor doi li se reproșează „apolitismul", care disimulează creditul acordat președintelui Ion Iliescu (considerat unanim de opoziția politică și intelectuală drept un neocomunist ilegitim). Redacția este părăsită demonstrativ de Mircea Cărtărescu după mineriada din iunie 1990. Deși revista continuă să editeze numere tematice de interes (I. D. Sîrbu, Ion Caraion), politica ei redacțională poartă povara resentimentului față de *România literară* sau față de generația '80. O aliată a revistei a fost *Literatorul*, publicație finanțată de Ministerul Culturii și condusă de Valeriu Cristea, Fănuș Neagu, Eugen Simion și Marin Sorescu (ultimul redactor-șef), în care cartea resentimentului este jucată și mai tenace. De pildă, atacurile pamfletare semnate cu pseudonim (ca și cele din *România literară*, de altfel, iscălite „Cronicar") pe pagina a doua a revistei le imită adesea pe cele din *România mare*. Deși unele polemici sunt legitime (de pildă, atunci când Valeriu Cristea sau Eugen Simion observă că anticomuniștii cei mai furibunzi de „azi" sunt recrutați din comuniștii cei mai servili de „ieri"), sărăcia intelectuală a revistei și colaboratorilor, ca și partitura monotonă a lamentațiilor fără ecou și a pamfletelor nervoase au transformat publicația într-un spectacol mai curând dezolant.

Revista *22* (înființată în ianuarie 1990), publicația GDS, poate fi socotită cel mai influent săptămânal din prima parte a anilor '90, mai precis până în momentul în care Ion Iliescu pierde alegerile în 1996 față de Emil Constantinescu. Revista reprezintă opoziția intelectuală la ceea ce este considerat „neocomunismul" lui Iliescu și al urmașilor FSN. Această opoziție defilează sub drapelul nominal al dreptei, care ascunde însă o serie de nuanțe ideologice, de la neoconservatorismul neoliberal al unor Gabriel Liiceanu sau Horia-Roman Patapievici până la liberalismul mai clasic al lui Andrei Cornea sau pragmatismul relativ miop politic al Gabrielei Adameșteanu (redactor-șef până la mijlocul anilor 2000). Cronica literară a fost ținută de Dan C. Mihăilescu în anii '90, apoi mai sporadic de Tania Radu din anii 2000. Revistei i-au fost benefice perioadele de opoziție, în care partidele de dreapta susținute fără mari nuanțe împotriva FSN devenit PDSR și apoi PSD nu s-au aflat la putere. Susținerea monotonă dată președintelui Constantinescu (care începe să fie criticat abia după ce renunță să candideze pentru un nou mandat) a dus la erodarea creditului intelectual acordat revistei. După 2004, când este ales Traian Băsescu, *22* a fost treptat atinsă de irelevanță, odată cu GDS-ul.

Adevărul literar și artistic (1990-2016) a beneficiat de protecția financiară a ziarului *Adevărul* pentru a-și confecționa o zonă de autonomie în raport atât cu revistele Uniunii Scriitorilor, cât și cu anticomunismul dominant în presa relevantă din anii '90. Linia ideologică poate fi aproximată prin pagina de revista revistelor realizată de C. Stănescu (fost ziarist la *Scânteia*, realizatorul *de facto* al

Adevărului literar), unde sunt discutate sceptic-ironic atât anticomunismele radicale ale foştilor comunişti, cât şi încercările de aliniere la corectitudinea politică. (*Nota bene*, rubrica lui Stănescu este una dintre puţinele care salută cu simpatie dosarul iconoclast din *Dilema* dedicat în 1998 lui M. Eminescu.) Revista are un aer foarte eteroclit, adunând materiale reacţionare şi exerciţii critice autentice. Un spaţiu important este dedicat documentelor privind comunismul (stenograme etc.). Revista este deschisă atât generaţiei '90 (Radu Aldulescu desfiinţează aici primul volum din *Orbitor* de Cărtărescu), cât şi generaţiei 2000. De la sfârşitul anilor '90 – începutul anilor 2000, o nouă generaţie de jurnalişti culturali (Cristina Modreanu, Diana Popescu, Gheorghiţă Aurelian Ion) devine vizibilă în paginile revistei. Din 2005, când redactorul-şef Cristian Tudor Popescu părăseşte împreună cu majoritatea redacţiei ziarul *Adevărul*, *Adevărul literar şi artistic* trece printr-o fază religioasă sub direcţia lui Marius Vasileanu, apoi, după un scurt *rebranding* sub conducerea lui Cezar Paul-Bădescu, dispare în paginile de cultură ale *Adevărului*, şi ele din ce în ce mai reduse.

Contrapunct (din ianuarie 1990) este prima revistă prin care membrii generaţiei '80 – până atunci reduşi la rolul de colaboratori mai mult sau mai puţin secundari ai altor reviste[1] – se instituţionalizează. Din comitetul de conducere fac parte câţiva lideri optzecişti: Mircea Cărtărescu, Ioan Groşan, Ion Bogdan Lefter, Cristian Moraru, Mircea Nedelciu; redactor-şef este Liviu Ioan Stoiciu. În primul editorial, „O anume «linie melodică»", Lefter enunţă programul editorial, având o componentă generaţională asumată: „O generaţie *underground*, o generaţie a întoarcerii la realitate, generaţie a desantului în teritoriul vieţii cotidiene, generaţie a redescoperirii omului concret, generaţie a noii sinteze culturale postmoderne şi – înainte de orice – o generaţie a radicalităţii morale faţă de lumea care ne-a fost «dată» în deceniile din urmă...". Programul acesta este pus în practică de cronicarii Lefter şi Cristian Moraru, dar şi de majoritatea optzeciştilor, care găsesc spaţiu în revistă. Publicaţia devine irelevantă în 1992, când pleacă Lefter, în urma unor tensiuni mai vechi. Programul *Contrapunct* va fi continuat în *Observator cultural* şi *A(l)titudini*.

Primul organ de presă al generaţiei '90 s-a numit chiar *Nouăzeci* şi a apărut ca supliment al revistei *Luceafărul* între noiembrie 1990 şi octombrie 1993 (cu o întrerupere de un an şi jumătate în perioada februarie 1991 – septembrie 1992). Editorialul de început, „Un punct de plecare", se disocia de generaţia „predecesoare" prin postularea unui „alt raport între literatură şi biografie", mai puţin livresc decât la postmodernii optzecişti: „postmodernismul optzecist plasează textul şi asistenţa sa pe acelaşi nivel axiologic şi tipologic. Vom subordona întotdeauna textul literar existenţei, considerându-l pe acesta doar un produs al procesului realizării de sine". Redactori sunt Cristian Popescu şi Cătălin Ţîrlea, cărora li se mai adaugă în paginile revistei Ioan Es. Pop, Horia Gârbea ş.a. Primii doi, deşi lansează – mai ales al doilea – atacuri pamfletare la adresa establishmentului reprezentat de *România literară* sau de conducerea bicefală a anticomunismului

1. O excepţie: Ion Bogdan Lefter, aflat în comitetul de redacţie al revistei *Caiete critice* de dinainte de 1990.

din exil, Monica Lovinescu – Virgil Ierunca, nu deţin capacitatea conceptuală a optzeciştilor, rămânând încleiaţi în mici atacuri de gherilă.

Presa studenţească/pentru tineret fusese importantă înainte de 1990, oferind (de pildă, prin *Echinoxul* clujean sau prin nonconformistele publicaţii ieşene *Dialog* şi *Opinia studenţească*) zone de libertate inaccesibile zonei *mainstream*. *Amfiteatru* (înfiinţată în 1966), unul dintre principalele titluri, ilustrează în anul şi jumătate de existenţă postcomunistă (ianuarie 1990 – iunie 1991) metamorfozele categoriei. Cu Radu G. Ţeposu redactor-şef şi apoi director şi cu o redacţie din care mai fac parte Radu Călin Cristea, Cornel Nistorescu, Ioan T. Morar, Tudorel Urian, Aurelian Crăiuţu, Răzvan Petrescu sau Filip Florian, revista îi reuneşte pe Ion Negoiţescu, Vladimir Tismăneanu, Virgil Nemoianu, Alexandru George, Adrian Marino, dar şi pe Dan Ciachir, fost colaborator la *Săptămâna* (care acum propune Bisericii Ortodoxe să ia în considerare „problema canonizării mucenicilor Revoluţiei [din decembrie 1989]"). Este iniţiată în ritm susţinut recuperarea lui Nae Ionescu prin evocări encomiastice şi prin articole ale profesorului de logică. Pentru Virgil Ierunca, bunăoară, „Trecerea lui Nae Ionescu prin societatea românească investeşte această societate cu atributele ateniene. [...] Noul Socrate nu mimează destinul modelului, îl re-inventează şi-l retrăieşte autentic" („Lecţia neterminată a lui Nae Ionescu", nr. 6/1990). Alte reconsiderări ale spiritualismului interbelic îl vor implica pe Mircea Vulcănescu (Aurelian Crăiuţu, *Credinţă şi sfinţenie*). O masă rotundă are totuşi ca temă *Schimbarea la faţă a Europei sau Dialog despre integrare* (nr. 5/1990). Din *Istoria literaturii române* a lui Negoiţescu sunt publicate fragmente. Cronica literară o ţin Radu Călin Cristea, Tudorel Urian, Ioan Buduca.

Dilema, editată din ianuarie 1993 de Fundaţia Culturală Română, a fost primită iniţial cu mefienţă de partida anticomunismului dur (Virgil Ierunca) pentru presupusa pactizare cu Ion Iliescu, sub al cărui patronaj indirect se afla Fundaţia (subordonată formal Ministerului de Externe). Directorul fondator al revistei, Andrei Pleşu, a trebuit să răspundă de timpuriu atacurilor din această zonă:

> Am răsfoit, îndemnat de iritarea dumneavoastră, numărul 6 al *Dilemei*, cel care vrea să aducă în chip frivol „pe calea compromisului" „scriitori şi artişti din ce în ce mai numeroşi". Sunt stupefiat. E frivol şi corupător articolul lui Doinaş despre „comunismul rezidual"? Frivol Mircea Iorgulescu cu textul său despre „patrihoţia" PRM-PSM? Conţine articolul meu despre „victime, călăi şi judecători" vreo notă de băşcălie relativizantă? Frivoli domnii Coposu şi Dan Amedeu Lăzărescu? Frivolă pagina 7, dedicată în întregime Doinei Cornea? Frivol Patapievici? Împăciuitorist Petru Ionescu cu textul său din pagina 10? Frivol Koestler? Cripto-comunistă mica antologie despre China [...]? Am sentimentul că aţi ţinut în mână, iubite domnule Ierunca, o gazetă cu numai două-trei articole, cele de care aveaţi nevoie pentru a şarja nemilos împotriva machiaverlâcurilor mele cotroceniste. În rest, exemplarul dumneavoastră pare să fi avut numai pagini albe. Dacă îmi aduc bine aminte, *Dilema* era pentru dumneavoastră suspectă încă înainte de apariţia primului număr. Aşa stând lucrurile, aveţi dreptate să o judecaţi fără scrupulul de o mai citi[1].

1. Andrei Pleşu, „Stimate domnule Virgil Ierunca", *Dilema*, nr. 13, 1993.

Funcția inițială a revistei a fost cea de mediere între diverse facțiuni intelectuale și politice – ale opoziției, ale puterii –, de construire a unor punți pentru dialog. O astfel de mediere s-a produs încă din primele numere prin organizarea unei întâlniri, moderată de Andrei Pleșu, între Virgil Măgureanu, directorul Serviciului Român de Informații (văzut, în calitate de continuator al Securității comuniste, ca veriga instituțională care asigura continuitatea dintre regimul Ceaușescu și regimul Iliescu), și Petre Mihai Băcanu, directorul ziarului *România liberă* (vârful de lance al presei de opoziție). Dar calitatea dilematică a publicației s-a exercitat mai cu seamă în mandatul de redactor-șef al Elenei Ștefoi (până în 1998); ulterior ea a devenit din ce în ce mai monocrom angajată de partea dreptei politice. Din echipa inițială au făcut parte Radu Cosașu (cel care găsește titlul revistei), Tita Chiper, Magdalena Boiangiu, Alex. Leo Șerban, Bogdan Ghiu. Prin dosare săptămânale, revista urmărea să discute fără încrâncenare o serie de teme fierbinți, din actualitatea recentă sau din cea istorică. Dosarul Eminescu de la începutul lui 1998 a făcut valuri mai mult decât orice alt dosar al revistei. Cronicari literari au fost pe rând George Pruteanu (inițial perceput ca vârf de lance al opoziției intelectuale la „neocomunismul" lui Iliescu, ulterior îndepărtat în 1998 de redacție după ce adoptă poziții șovine[1]), Simona Sora și Marius Chivu. În ianuarie 2004 revista părăsește Institutul Cultural Român (în care se transformase FCR), adoptând numele *Dilema veche* și intrând după o vreme în trustul *Adevărul*. Redacția inițială este treptat reconfigurată complet, iar publicația se ilustrează, cu mici excepții, prin poziții conservatoare. Între 2006 și 2013 editează revista lunară *Dilemateca*, construită după modelul *Le Magazine littéraire*.

Vineri a apărut ca supliment al revistei *Dilema* între 1997 și 1999, cu Mircea Vasilescu redactor-șef, iar Ion Manolescu și Liviu Papadima redactori. Publicația are un rol important în reflecția asupra modificărilor literaturii și culturii în raport cu noile medii digitale (în special prin articolele lui Ion Manolescu, dar nu numai), asupra postmodernismului și a relaxării canonice. Nu este uitată nici cultura de masă – numărul din martie 1998 este dedicat benzilor desenate. Alți colaboratori notabili sunt Sorin Alexandrescu, Mircea Cărtărescu, Ioana Pârvulescu, Răzvan Rădulescu, Florin Manolescu, Paul Cornea, Paul Cernat ș.a.

O altă publicație a nouăzecismului, *ArtPanorama*, editată de liderul informal al generației, criticul Dan-Silviu Boerescu, a apărut în a doua parte a anilor '90. Revista număra în jur de 40-50 de pagini în format tabloid și avea o eterogenitate specifică deceniului, adunând laolaltă poezie, proză și critică. Ea rămâne specifică și pentru volatilitatea ridicată a generației '90 și a mediilor de presă în care aceasta s-a manifestat în primul deceniu postcomunist: practic colecția *ArtPanorama* este intruvabilă în bibliotecile publice. Despre ea se poate vorbi din amintiri.

Prima revistă a generației 2000 s-a numit *Fracturi*, de la numele manifestului lansat de Marius Ianuș și Dumitru Crudu. A apărut între 2002 și 2003, cu o

1. Acestea se vor acutiza cu timpul; Pruteanu migrează de la PNȚ, cu care intră în conflict când se opune înființării unei universități maghiare autonome finanțate de stat, la PSD și apoi la Partidul România Mare.

periodicitate fluctuantă. Director era chiar Ianuş; redacţia mai era compusă iniţial din Ionuţ Chiva (redactor-şef), Nicoleta Cliveţ (redactor-şef adjunct) şi din membrii ordinari Domnica Drumea, Zvera Ion, Denisa Pişcu, Mihail Vakulovski. Din consiliul de onoare făceau parte Petru Cimpoeşu, Al. Cistelecan, Florin Iaru, Cornel Moraru şi Ioan Es. Pop: aşadar, în principal optzecişti distanţi faţă de Ion Bogdan Lefter (cu care Ianuş se certase în presă), localizaţi la revista *Vatra* (Cistelecan, Moraru), unde douămiiştii găsesc spaţii largi; plus optzecişti ca Florin Iaru, deschis – inclusiv în calitate de specialist în DTP şi în calculatoare – schimburilor intergeneraţionale, sau nouăzecişti ca Ioan Es. Pop. Petru Cimpoeşu, şi el distanţat de Lefter, publică în paginile revistei două texte intitulate „De ce ţin cu fracturiştii". Alături de Ianuş, fermentul revistei este Cristian Cosma (care semna „un cristian"); acesta, absolvent de biblioteconomie, realizează de fapt revista şi se află în spatele a numeroase proiecte douămiiste, cum ar fi colecţia underground de poezie „Carmen", fără ISBN, realizată prin mijloace de multiplicare elementare (şi *Fracturi*, de altfel, este paginată primitiv). În revistă mai semnează, alături de nucleul bucureştean format din Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac, Ioana Baetica, Răzvan Ţupa, Chiva, Ianuş, şi afini din Ardeal ca Adrian Schiop (căruia îi apare în foileton aici romanul *pe bune/pe invers*) sau din Moldova, ca Dan Sociu ş.a.

Observator cultural (prima serie din 29 februarie 2000, Bucureşti) este condusă de Ion Bogdan Lefter (director), Carmen Muşat (redactor-şef) şi Gheorghe Crăciun (redactor-şef adjunct până la numărul 83). În ianuarie 2005 o parte din redacţie – Ion Bogdan Lefter, Paul Cernat, Mihaela Michailov, Ana Maria Sandu – îşi anunţă retragerea în urma disensiunilor lui Lefter cu finanţatorul George Muşat. O a doua serie este iniţiată în martie 2005. Carmen Muşat este redactor-şef, Ovidiu Şimonca redactor-şef adjunct. Prima serie este cea mai importantă. Conform articolului-program „Pentru refacerea coerenţei culturale naţionale" semnat de Ion Bogdan Lefter, *Observator cultural* îşi propune să ofere „cât mai multe informaţii", să aibă „o bună reactivitate la evenimentele actualităţii culturale" şi disponibilitate pentru „noile medii". În spaţiul acestei autodefiniri poate fi identificat modelul stângii culturale nord-americane, remarcându-se în acest sens interesul constant pentru studiile de gen, pentru feminism, ideologiile minorităţilor – sexuale, etnice etc. –, pentru dialogul intercultural. Ideologia locală a publicaţiei e derivată din strategiile de (auto)omologare, sub umbrelă postmodernă, a fenomenului optzecist, valorizat în opoziţie explicită sau implicită cu generaţiile anterioare (cu unele excepţii, printre care sunt de amintit reprezentanţii Şcolii de la Târgovişte, acceptaţi ca precursori, sau personalităţi singulare, precum Gellu Naum). Din această perspectivă, *Observator cultural* joacă într-o primă fază rolul de oficios al Editurii Paralela 45, specializată în mare măsură în publicarea literaturii optzeciste. Ca structură, revista intră în polemică cu rubricarea fixă în funcţie de criterii exterioare („literatură română", „literatură străină" etc.) proprie revistelor româneşti. O bună parte a materialelor este dispusă de regulă în „dosare" privind o temă, o personalitate, un eveniment sociocultural, o comemorare, un moment de ebuliţie a unui gen anume ş.a.m.d. Astfel de dosare sunt dedicate, bunăoară, dispariţiei lui Ov. S. Crohmălniceanu, lui Gellu Naum la împlinirea vârstei de 85 de ani, un dosar e intitulat „Dimensiunea iudaică

a culturii române", altele sunt consacrate lui Nicolae Manolescu, feminismului (texte de Cosana Nicolae, Codrin Liviu Cuţitaru, Mihaela Miroiu), fascismului lui Cioran, perspectivelor asupra literaturii române în manualele alternative ş.a.m.d. Un dosar care a provocat ample ecouri în presa culturală a fost cel dedicat în 2002, sub genericul „O carte cu probleme", volumului *Omul recent* al lui Horia-Roman Patapievici. Criticile, formulate – de altfel, previzibil, dată fiind orientarea afişată a revistei – din direcţia progresismului nord-american (al „corectitudinii politice"), au născut prin caracterul lor neechivoc şi compact acuzaţii hilare de „stalinism". Controversele stârnite cu acest prilej vor determina, pe de o parte, izolarea treptată a *Observatorului cultural* în peisajul publicistic românesc (o serie de colaboratori se distanţează de revistă), dar, pe de altă parte, vor despărţi apele în spaţiul intelectual, acţionând ca turnesol pentru disputa din ce în ce mai acută dintre neoconservatorii din aşa-zisa „şcoală de la Păltiniş" şi (neo)liberalii progresişti, cele două tabere apărând până atunci ca relativ omogene (de pildă, în cadrul GDS). Dintre anchetele de succes pe care revista le-a lansat trebuie amintită în primul rând aceea privind „Romanul românesc al secolului XX", în cadrul căreia peste o sută de critici şi istorici literari din generaţii diferite au fost solicitaţi să alcătuiască un top al celor mai valoroase/influente zece romane româneşti ale secolului XX. Printre punctele de interes din agenda redacţiei s-a numărat şi dezbaterea pe marginea canonului, eseuri percutante publicând Mircea Martin („Canonizare şi decanonizare") sau Gheorghe Crăciun („Valoare şi canon"). Dintre rubrici, pot fi amintite „Tehno", asigurată de Ion Manolescu (în care sunt urmărite aspecte ale culturii spaţiului virtual-cibernetic), sau „Cuvintelnic fără frontiere", susţinută de Andrei Cornea. Odată cu cea de-a doua serie, *Observator cultural* renunţă parţial la programul ideologic fixat de I. B. Lefter (transplantat între timp la revista *A(l)titudini*), deşi o parte dintre datele acestuia (de pildă, caracterul de portdrapel al optzecismului românesc) rămân implicite. Revista capătă un aspect mai degrabă informativ. Creşte rolul rubricilor în spaţiul revistei, printre cele mai relevante numărându-se „Bifurcaţii" a lui Liviu Ornea.

Din cele câteva serii distincte ale revistei *Cuvântul* (înfiinţată şi condusă între 1990 şi 1999 de Radu G. Ţeposu) merită menţionată cea din 2004-2006, care îl are ca director pe Mircea Martin. Publicaţiei lunare Martin îi imprimă un caracter interdisciplinar, axat pe reflecţia intelectuală constructivă care urmăreşte să aducă consens între intelectuali din mai multe câmpuri disciplinare, aparţinând atât umanioarelor, cât şi ştiinţelor tari. Această filozofie bazată pe ideea de dialog a inclus şi un ciclu de conferinţe transmise şi la Radio, aşezate sub tema generală „Identitate românească – identitate europeană"[1]. Este momentul în care România se pregăteşte să adere la Uniunea Europeană şi îşi aranjează lada de zestre, deziderat care capătă în primul editorial al lui Martin forma „Să redevenim ceea ce am fost, să devenim ceea ce suntem: europeni"[2]. În mod tipic pentru idealismul intelectualului bine intenţionat din postcomunism, pledoariile directorului revistei au un pronunţat caracter culturalist şi antipolitic, în „politizare" fiind văzută sursa tuturor relelor.

1. Mircea Martin (coord.), *Conferinţele „Cuvântul". Identitate românească, identitate europeană*, vol. I-II, Editura Cuvântul & Fundaţia Amfiteatru, Bucureşti, 2008.
2. Mircea Martin, „O nouă serie «Cuvântul»", *Cuvântul*, aprilie 2004.

Idei în dialog, publicație „de cultura ideilor" apărută la București, lunar, între octombrie 2004 și decembrie 2009. Editată de *Academia Cațavencu*, îl are ca director pe Horia-Roman Patapievici, redactor-șef fiind George Arun. În articolul „Manifest: calmul discuției, seninătatea valorilor", tipărit în primul număr, directorul pornește de la structura literară a culturii române pentru a afirma următoarele principii și deziderate:

> Urgența de a exista a revistei noastre este blocajul de comunicare din cultura română. Rațiunea ei de a fi este speranța că acest blocaj poate fi depășit printr-un efort de construcție, de auto-depășire și de obiectivare. [...] Revista noastră își propune să fie locul comun între culturile de specialitate care se afirmă azi cu vigoare în România. Își propune să readucă în cultura publică ceea ce pentru corpul politic este binele comun: realitatea unei culturi comune, la care să putem participa toți – fără inhibiții, fără concesii, fără discriminări; cu afirmarea standardelor de civilitate, bun simț, inteligență critică și obiectivitate.

Într-un articol de bilanț publicat în noiembrie 2009, în penultimul număr („Cinci ani de ID"), Patapievici trăgea câteva concluzii mai degrabă pesimiste:

> [Revista] nu a reușit, în mod activ, să impună stilul ei dezbaterii generale. În ce are mai bun și mai înalt, această dezbatere a rămas, în mod esențial, literară. [...] Deși câteva dintre temele importante ale unor specialități umaniste au fost prezente în paginile revistei, specialitățile însele, prin profesorii, cercetătorii și practicanții lor, nu au pășit în arenă. [...] În ciuda aportului masiv de politologi, filozofi și teologi, cultura publică a românilor a rămas o cultură esențialmente beletristică.

Politic și ideologic, revista este un cocktail de neoconservatorism, punctat de cultul președintelui Traian Băsescu oficiat de Traian Ungureanu într-o suită de articole ditirambice. Responsabilitatea gândirii reacționare o poartă, pe lângă H.-R. Patapievici („Liberalismul conservator", „Despre corectitudinea politică"), același Ungureanu (care demască, bunăoară, „antiraționalismul ecologic" sau se întreabă „cum poate fi cineva de stânga în România"), Mihail Neamțu (cu elogii la adresa neoconservatorului american William F. Buckley, dar și îngrijitorul unui dosar despre neoconservatorismul american), Sorin Lavric, Ioan Stanomir. Apar și articole care încearcă să împace credința și știința (Virgil Iordache, „Creație și evoluție"). Cu tot fondul său ideologic dominant, revista are o excelentă dinamică în materie de dezbatere intelectuală, neavând practic rival în peisajul post-comunism ca deschidere culturală (și beneficiind de o rețea de desfacere bine pusă la punct).

Cultura a fost înființată de Augustin Buzura în 2004, sub egida Institutului Cultural Român. Sigla este recuperată de Buzura în 2005 sub auspiciile Fundației Culturale Române, după ce fusese demis de la ICR la sfârșitul lui 2004, iar revista, desființată de noua conducere. Cea de-a doua serie, dintre 2005 și 2015, cu Buzura redactor-șef și Angela Martin redactor-șef adjunct, este cea reprezentativă, în special din perspectiva primilor 4-5 ani, în care funcționează echipa de critici literari formată din Andrei Terian, Teodora Dumitru, Alex Goldiș, Mihai Iovănel;

mai târziu apar Adriana Stan, Ştefan Baghiu ş.a. Colaboratori pe partea de literatură sunt C. Stănescu, Mircea Iorgulescu, Ion Simuţ, Al. Cistelecan, Nicoleta Sălcudeanu, Daniel Cristea-Enache. Revista este importantă şi prin dosarele tematice (despre relevanţa esteticului în critica literară contemporană, despre jocurile video, despre moda filmelor cu *zombies*) şi dezbaterile ideologice (de pildă, despre actualitatea marxismului în contextul crizei din 2008/2009), multe coordonate de Cătălin Sturza şi Mihai Iovănel, dar şi de Teodora Dumitru, Andrei Terian sau Alex Goldiş. După încetarea apariţiei pe hârtie în 2015, revista va fi reluată o vreme, până la moartea lui Buzura în 2017, pe suport exclusiv electronic. Conducerea este asigurată de Angela Martin, iar redactori sunt acum Cosmin Borza şi Ştefan Baghiu. Reapar o parte dintre vechii colaboratori. Se păstrează centrul de greutate în dosarele tematice („Literatura contemporană – un termen umbrelă?", „Noua poezie nouă. Dincolo de «douămiism»", „Franco Moretti, văzut de aproape", „Marxismul românesc"). Cronici literare mai scriu, pe lângă Borza şi Baghiu, Andreea Mironescu, Doris Mironescu, Ovio Olaru, Emanuel Modoc ş.a.

A(L)TITUDINI a fost editată lunar la Bucureşti din martie 2006 până în august 2009; director editorial: Ion Bogdan Lefter, redactor-şef: Valentin Protopopescu. În grafia titlului litera „I" este marcată astfel încât să facă posibil un joc de cuvinte între „atitudini" şi „altitudini". În articolul-program semnat de Ion Bogdan Lefter sunt definite câteva dintre ideile urmărite de această „revistă de cultură liberală":

> [O]perăm cu un concept larg de cultură, în care, alături de artele „tradiţionale", intră şi politicul, ideile („ideologicul"), mentalităţile, evoluţiile de ansamblu ale spaţiului social. [...] Ne vom ocupa sistematic de căutările novatoare, de experimente, de creativitatea nonconformistă, deschisă către noi soluţii, noi retorici, noi „medii" şi „suporturi", inclusiv electronice şi virtuale, până la formele de „ultim răcnet" ale „culturii străzii", ale „culturii urbane" [...]. Încercăm să construim un spaţiu de exprimare deschis, pluralist, eminamente liberal (în sensul general, filozofic al cuvântului), ostil doar extremismelor, autoritarismului, radicalismelor comunizante sau conservatoare, naţionaliste, fundamentaliste, aroganţelor şi agresivităţilor de mentalitate şi de limbaj. Ne propunem să luăm [...] *atitudine*, şi anume la *altitudine*, intelectualmente şi moralmente vorbind.

A(l)titudini continuă *de facto* programul proeuropean şi postmodern ilustrat deja de I. B. Lefter la revistele *Contrapunct* şi *Observator cultural*.

Dintre revistele apărute în provincie trebuie amintită *INTERVAL* (o primă serie între 1990 şi 1991, apoi între 1997 şi 2002). Prima serie (opt numere în total) îl are ca redactor-şef pe Alexandru Muşina, în redacţie mai intrând Andrei Bodiu, Gheorghe Crăciun, Caius Dobrescu, Marius Oprea ş.a. Primul număr este deschis de editorialul „La Interval!": „Aflat în centrul geografic al ţării, Braşovul îşi poate permite să viseze să devină şi unul dintre centrele culturale majore. *Intervalul*, care apare aici, se vrea – dintru început – o revistă naţională". Sumarul este foarte amestecat ideologic, liberali precum Caius Dobrescu coexistă cu Petre Ţuţea (intervievat de Dan Arsenie – „Eu m-am născut în Biblie"). Sunt traduse sau republicate texte anticomuniste (Soljeniţîn, Panait Istrati). Confuzia/eterogenitatea ideologică se perpetuează: se (re)publică texte de Nae Ionescu, Dumitru Stăniloaie,

Radu Gyr, risipite prin lotul numeros de optzeciști. Cronici literare semnează Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Constantin Hârlav, Simona Popescu. Apar numeroase traduceri – de pildă, în numărul al doilea, dedicat erosului și ilustrat cu texte de Ion Creangă, Emil Brumaru ș.a., apar și transpuneri din Henry Miller, Vladimir Nabokov, Boris Pasternak, May Swenson, John Berryman. Mai sunt traduși Teilhard de Chardin (de Caius Dobrescu), Eugen Ionescu, Ezra Pound (de Mircea Ivănescu). Seria a doua trece la un format mai mic și mai academic. Acum revista este aliniată valorilor liberalismului american. „Grupul de la Păltiniș", receptat ca neoconservator, devine un cal de bătaie în articolul lui Sorin Adam Matei „Secretul sănătății sociale", dedicat „grupurilor de prestigiu" din cultura română (nr. 2/1997). Andrei Bodiu este redactor-șef, Caius Dobrescu – redactor-șef adjunct, redactori fiind Mihai Ignat și Marius Oprea. Numerele sunt structurate tematic.

Vatra (înființată în 1971, condusă după 1989 de Cornel Moraru, Al. Cistelecan, Virgil Podoabă, Iulian Boldea) a jucat cartea anticomunismului reverențios în anii '90. La începutul anilor 2000, a sprijinit apariția generației 2000, oferindu-le spațiu lui Marius Ianuș, Mihail Vakulovski și Alexandru Vakulovski ș.a., dar adăpostind și dosare dedicate acestei generații. Prin intrarea în redacție a lui Alex Cistelecan sau Alex Goldiș, noua stângă din România a căpătat vizibilitate în paginile revistei. Publicația a păstrat însă prin alți redactori, într-un fel tipic tranziției postcomuniste, și partitura anticomunismului naiv din anii '90. În anii 2000 Alexandru Mușina a publicat aici scrisorile care aveau să fie adunate în volumele *Scrisorile unui fazan. Epistolarul de la Olăneşti* (2006) și *Scrisorile unui geniu balnear. Epistolarul de la Olăneşti II* (2007). Revista rămâne de referință în primul rând prin consistentele dosare tematice publicate în fiecare număr.

Jurnalul SF a fost editat la București între decembrie 1992 și iunie 1996 de trustul Intact; subtitlul inițial a fost *Primul săptămânal de cultură științifico-fantastică din România*, urmat de *Primul săptămânal de science-fiction din România* și de *Săptămânal de cultură science-fiction*. Echipa de bază care a editat cele 169 de numere a fost compusă din frații Adrian Bănuță (redactor-șef) și Ionuț Bănuță (redactor). Printre colaboratorii constanți s-au numărat Ovidiu Bufnilă, Sebastian A. Corn, Cotizo Draia, Mihail Grămescu, Michael Haulică, Cătălin Ionescu, Dănuț Ivănescu, Ana-Maria Negrilă, Florin Pîtea, Liviu Radu, Don Simon (Petrică Sîrbu), Cristian Lăzărescu, Mircea Liviu Goga, Ana Veronica Mircea ș.a. Dodo Niță scrie constant despre benzi desenate. Publicația a provocat și a întreținut – inclusiv prin polemici cu publicații precum *Anticipația*, considerate mai conservatoare – coagularea celei mai importante mișcări în SF-ul românesc postcomunist, unind postmodernismul și cyberpunkul, fiind numită fie „generația '90", fie chiar „generația jesefe". Numărul dublu 81-82 are ca temă „Estetica generației '90", fiind structurat în jurul unei ficțiuni semnate de Ionuț Bănuță și Sebastian A. Corn, „Ragnarök" (aceasta va intra în sumarul volumului colectiv din 1995 *Motocentauri pe acoperișul lumii*, considerat manifestul generației). Textul este comentat de mai mulți membri ai generației. Dănuț Ivănescu, în articolul „SF-ul românesc în anul covorului de mătase", extrage pe baza prozei următoarele trăsături generaționale:

1. Totul e în exces [...]; 2. Tehnologia perverteşte. Deturnarea sensurilor ei, schimbarea scopurilor determină forme aberante de utilizare, ajungându-se astfel şi la modificarea psihologiei, fie ea individuală sau de grup, la mutaţii în scara valorilor. [...] 3. Lumea-i un puzzle, iar literatura care-o reflectă tinde să îmbrace forma colajului literar. [...] Neobişnuitul nu-i decât o categorie conjuncturală. [...] noutăţile (obiecte, realităţi sociale sau istorice) nu sunt arătate cu degetul, expuse şi explicate ca la muzeu, ci transpar din subtext sau se dezvăluie prin ele însele. 5. Fondul textului este ucronic şi sincretic. Devatta trăieşte într-o lume în care nu anglo-saxonii domină, ci urmaşii tracilor, autoritatea religioasă (şi nu numai) o constituie preoţii Marelui Sanctuar al lui Zamolxe de pe muntele Kogaion ş.a.m.d.

După cum conchide Ivănescu, „evoluţia din ultimii ani a SF-ului spre cyberpunk şi postmodernism seamănă cu cea a rockului spre alternativ, fusion, grunge". De asemenea, Liviu Radu observă că

principala preocupare a generaţiei 90 este realizarea estetică [...]. „Ragnarök" constituie un summum. Toate preocupările estetice ale tinerei generaţii se regăsesc aici. Stilul elaborat, cu fraze lungi, sofisticate, pline de comparaţii şi epitete şocante. Scene scandaloase, cu utilizarea frecventă, naturală, a unor termeni consideraţi, multă vreme, neliterari [...]. Monologul interior alternat cu descrieri din off. Sexul ca mijloc de exprimare a unor obsesii existenţiale. Construirea unei lumi singulare, în care justificarea tehnică e (de obicei) ignorată ori neimportantă. Trăirea, simţirea, ca mijloace principale de exprimare („Amurgul zeilor – un început?").

Iar Sebastian A. Corn semnează un soi de manifest care pledează – în conformitate cu caracterul experimental-vizual al „Ragnarök" – pentru ieşirea din „evul mediu" al textelor citite/ascultate în cenacluri şi pentru intrarea într-o eră a vizualului:

Cenaclurile în care lucrările sunt citite cu voce tare sunt apanajul secolului XIX. Sau al sărăciei. [...] eu unul m-am cam sastisit de lirism, retorică, învăţăminte şi didacticism. Vreau să spun că mă interesează acele lucrări destinate decriptării optice, lucrări în care „văd" personaje şi locaţii, lucrări în care „miros" aerul pe care-l respiră eroii (scuze pentru ultimul cuvânt!), lucrări în care deduc cam ce gândesc aceiaşi eroi. Eu sunt cititorul obişnuit care aşteaptă un text care să-l ia pe sus. Numai că mă întorc de colo-colo şi dau peste multe lucrări despre care îmi dau seama să au fost citite cu voce tare, că au fost corectate pe baza observaţiilor făcute în acelaşi fel şi că, în general, asist la prelungirea artificială a unui mod de lucru antic sau, în cel mai fericit caz, medieval („În loc de postfaţă sau De ce am scris «Ragnarök» aşa sau Verba volant, scripta manent").

Dar peste doar câteva numere Corn se va revizui în textul „Anti-Ragnarök", resimţind ca fastidios experimentul mai mult modernist, bazat pe limbaj, din „Ragnarök":

Propun un program comercial. Un program literar „vandabil". Nu mă interesează metafora, ci verbul care curge liber. Nu mă interesează „gongorismele", ci fluxul cinematografic al textelor. Nu mă interesează limbajul, nu mă deranjează deloc referinţele la sex [...]. Nu mă deranjează decât lipsa plotului, a conflictului, a

personajelor conturate cât de cât, și a concluziei. În rest, să scriem cum vrem. În ce registru dorim! În ce „locații" alegem![1]

Oricum, *Motocentauri pe acoperișul lumii* va fi atacat vehement în fandom, împreună cu programul estetic al *Jurnalului SF*[2]. Pe lângă literatură originală (proză scurtă, romane – *Adrenergic!* de Sebastian A. Corn sau *Cadavre de lux* de Ovidiu Bufnilă –, medalioane, eseuri), revista a publicat numeroase traduceri în genurile SF, fantastic și horror din autori precum Isaac Asimov, Robert Bloch, Jorge Luis Borges, Serge Brussolo, Philip K. Dick, William Gibson, Stephen King, George R. R. Martin, Norman Spinrad ș.a. Dintre numerele speciale pot fi amintite cele dedicate cyberpunkului (25, 35), vampirilor (60), cenaclului ploieștean Quo Vadis? (66), sex fiction-ului (69), Eurocon-ului 1994 (72-73), literaturii feminine (110) și autorilor Ovidiu Bufnilă (65), Mihail Grămescu (70), Mircea Opriță (94), Sebastian A. Corn (89-90, 149). Sporadic apar și bizarerii dedicate paranormalului sau tracomaniei, precum Florin Munteanu, „Sarmisegetusa – o poartă către zei?", publicat chiar în primul număr.

Cenacluri

În 1980 funcționau 2 600 de cenacluri literare, frecventate de 162 000 de cenacliști „cu carnete"[3]. Ele au un rol dublu. Pe de o parte, să educe literar oamenii muncii din uzine și întreprinderi, făcându-i astfel mai apți să participe, în calitate de scriitori neprofesioniști, la celebrarea propagandistică a societății comuniste „multilateral dezvoltate". Pe de altă parte, să temporizeze – în special în cazul cenaclurilor cu caracter mai profesionist, înființate în cadrul facultăților de filologie – procesul de publicare și de omologare a aspiranților ca scriitori. În acest din urmă caz, cenaclul funcționa și ca filtru de selecție, și ca spațiu performativ unde tinerii scriitori, care în anii '80 nu mai puteau publica cu ușurința din anii '70, se puteau totuși consola că există/se manifestă[4]. Căderea comunismului

1. Sebastian A. Corn, „Anti-Ragnarok", *Jurnalul SF*, nr. 89-90, f.a.
2. „Până la un punct, *Motocentauri...* este o glumă teribilistă și ingenioasă. [...] La un nivel mai profund, antologia exprimă un ethos paraliterar. [...] Teribilismul adolescentin se agravează treptat, ajungând să amintească ritualurile de pângărire ale unei secte satanice, menite să asigure coeziunea psihologică a prozeliților. [...] Autorii ei se doresc niște fanatici și se închină la zeul agresivității. Poate că volumul lor va fi un succes comercial. Deocamdată, însă, este o culegere de exerciții narative, ce depășește uneori granițele bunului simț. Mă refer la mânjirea simbolurilor creștine. Desigur, oricine poate să scrie ce vrea, a-ți momi cititorii prin astfel de mijloace, însă, mai ales în spațiul cultural și spiritual românesc, mi se pare abject" (Voicu Bugariu, „Sefiști și sefultură", *Anticipația*, nr. 526, 1995).
3. Potrivit estimărilor lui Augustin Buzura – vezi stenograma întâlnirii cu Nicolae Ceaușescu a unui grup de scriitori (pe 13 martie 1981), reprodusă în Marin Radu Mocanu, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii. Documente*, Editura EuroPress Group, București, 2012.
4. Pentru o analiză sociologică a cenaclurilor din București, vezi Magda Răduță, „«Lupii tineri» optzeciști – un traseu de coeziune", în *idem*, *În context. O lectură sociologizantă a literaturii române din ultimul deceniul comunist*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2019, pp. 53-86. De asemenea, Daniel Puia-Dumitrescu privește unul dintre

duce la dispariţia unor cenacluri studenţeşti consacrate, precum Junimea şi Universitas, ambele din Bucureşti (Cenaclul de Luni, condus de Nicolae Manolescu tot în cadrul Universităţii din Bucureşti, fusese interzis în anii '80). Însă cenaclurile, ca instituţie, vor continua să funcţioneze, unele marcându-şi activitatea prin volume colective în prelungirea legendarelor *Aer cu diamante* (1982), *Cinci* (1982) sau *Desant 83* (1983), toate produse ale şcolii bucureştene. Astfel se lansează printr-un volum colectiv scriitorii ieşeni din Club 8 (O. Nimigean, Dan Lungu, Radu Andriescu, Dan Lucian Teodorovici, Florin Lăzărescu, Radu Pavel Gheo, Gabriel H. Decuble, Constantin Acosmei, Michael Astner, Dan Sociu ş.a.) – *oZone friendly. Iaşi. Reconfigurări literare. O antologie* (2002). Membrii cenaclului Litere, coordonat la Facultatea de Litere din Bucureşti de Mircea Cărtărescu (vechi cenaclist la rândul său), apar în două volume: *Tablou de familie* (1995; T. O. Bobe, Svetlana Cârstean, Sorin Gherguţ, Mihai Ignat, Cezar Paul-Bădescu, Răzvan Rădulescu) şi *Ferestre '98* (1998; Iulian Băicuş, Marius Ianuş, Doina Ioanid, Angelo Mitchievici, Victor Nichifor, Cecilia Ştefănescu, Ioana Vlaşin). Tot la Literele bucureştene va funcţiona, sub coordonarea lui Marius Ianuş, cenaclul Litere 2000, frecventat de o bună parte a generaţiei douămiiste: Ionuţ Chiva, Silviu Gherman, Bogdan Iancu, Ruxandra Novac, Adrian Schiop, Răzvan Ţupa, Elena Vlădăreanu ş.a. Însă instituţia care va consacra această generaţie este cenaclul Euridice, condus de Marin Mincu (având experienţa Cenaclului de Marţi de la Constanţa), mai întâi sub patronajul Uniunii Scriitorilor în colaborare cu ziarul *Ziua*, care i-a dedicat suplimentul *Ziua literară*, oferindu-i astfel o difuzare naţională (2002-2003); este mutat apoi, cu un ecou diminuat, până în 2008, la Muzeul Naţional al Literaturii Române din Bucureşti, fiind continuat la Uniunea Scriitorilor pentru o scurtă perioadă de Mircea Martin. Alte cenacluri relevante naţional pentru generaţia douămiistă şi postdouămiistă, în special în materie de poezie, vor fi Nepotu' lui Thoreau (Cluj-Napoca), moderat de Ştefan Manasia şi Ştefan Baghiu, apoi de Ovio Olaru, clubul de lectură Institutul Blecher (Bucureşti), iniţiat de Claudiu Komartin, Zona Nouă (Sibiu), coordonat de Radu Vancu. Succedanee ale cenaclurilor pot fi considerate, începând cu anii 2000, cursurile de scriere creativă organizate în centre universitare din Braşov şi Cluj-Napoca, sub coordonarea profesorilor Alexandru Muşina, Ruxandra Cesereanu, Simona Popescu ş.a.

În perioada internetului cenaclurile au început să îmbrace şi hainele cluburilor de lectură online, cu o existenţă uneori ezoterică. Astfel, proiectul Discuţia Secretă a derivat din vechiul Club Literar, o platformă online cu baza generaţională în douămiism dedicată discuţiilor despre poezie – un fel de cenaclu pe internet foarte activ în anii 2000. Aventura conştiinţei colective a Discuţiei Secrete a început în 2012 printr-un act de *hijacking* virtual a cărui victimă a fost criticul Daniel Cristea-Enache: Discuţia Secretă i-a construit un fals blog pe care l-a alimentat în cele trei zile cât a durat scurta şi vesela lui viaţă cu glume, metaglume şi metametaglume. Ameninţat cu tribunalul, falsul blog s-a închis, dar proiectul se născuse. A urmat după o vreme proiectul site-ului canonul.net (între timp, resorbit şi el în măruntaiele internetului), un desant *grunge* care urmărea în acelaşi

principalele cenacluri bucureştene din perspectiva arhivelor fostei Securităţi – *O istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2015.

timp, oarecum contradictoriu, să aducă un pic de anarhie și să atace impostura, injectând și dezordine, și spirit critic. Această volatilitate ridicată, această efemeritate asumată sunt prin excelență genul de acțiuni adaptate lumii post-hârtie a Facebook-ului și a celorlalte platforme interactive. Discuția Secretă a supraviețuit într-o formă dual, de tip Dr Jekyll și Mr Hyde: pe de o parte, comunică informal („milioane de replici secrete, ar umple o pivniță", potrivit lui Ionuț Chiva), pe de altă parte, a ajuns să organizeze în mai multe ediții un festival, publicând și o antologie[1].

Un capitol aparte îl reprezintă cenaclurile SF[2], care apar la inițiativa unor animatori ca Adrian Rogoz și cunosc în anii '70-'80 din secolul trecut, sub patronajul Casei de Cultură a Studenților sau a Uniunii Tineretului Comunist, o adevărată explozie la nivel național. La succesul lor au contribuit și publicații precum *Almanah „Anticipația"*, cu un tiraj de aproximativ 150 000 de exemplare în deceniul al nouălea, care dedică medalioane și oferă spațiu cenacliștilor science-fiction. Potrivit lui Dan Merișca, unul dintre principalii animatori în domeniu, în 1985 funcționau 75 de formațiuni cenacliere. Pioniere sunt Solaris (București), H. G. Wells (Timișoara), înființate în 1969, și Henri Coandă (Craiova; Alexandru Mironov, Aurel Cărășel, Victor Martin, Viorel Pîrligras), activând din 1970. Alte nume importante sunt Quasar în Iași (din 1979; Dan Merișca, Lucian Merișca, Sorin Antohi, George Ceaușu), Helion în Timișoara (din 1980; Cornel Secu, Silviu Genescu, Constantin Cozmiuc, György Györfi-Deák, Antuza Genescu, Lucian-Vasile Szabo), ProspectArt în București (din 1985; Cristian Tudor Popescu, Mihail Grămescu, Dănuț Ungureanu, Mihai-Dan Pavelescu). Dar funcționează nenumărate cenacluri. Mircea Opriță citează într-un articol de sinteză[3] următoarele entități, funcționând pe axa anilor '80-'90: Aergistal, Victor Papilian, Pentagrama (Cluj-Napoca), Antares, Brain, BrAnt, Fantastron (Brașov), Nova Fantascienza, Rendez vous (Sibiu), Andromeda, Regii Nisipurilor (Constanța), Antarg, Psi Zone, Hidalgo (Pitești), Aeternus (Satu Mare), Orion, Jules Verne (Ploiești), Quo Vadis? (Giurgiu), Orion, Clepsidra (Râmnicu Vâlcea), Nova 5.5, A cincea dimensiune (Galați), Alphaville (Arad), Victor Anestin, Galax, Transfer (Craiova), Alcor, Alternativ SF (Iași), Horenii (Oradea), Clepsidra (Bacău), Sigma (Piatra Neamț), Cronos (Târgoviște), Cosmos (Suceava), Clubul Univers (Bistrița), Satelit Quasar (Adjud), Satelit String (Boldești-Scăieni), Axis Mundi (Alexandria), Pythia (Balș), Vladimir Colin, Epsilon Eridani (Oțelul Roșu), Cyber (Roșiorii de Vede), Noi (Focșani), Segra (Slatina), Atlantis (Cernavodă), Atlantis SF (Reșița), Alpha (Vatra Dornei), Alfa (Codlea), Alfa SF, Teseract (Deva), Almateea (Zalău), Phoenix (Turda), Spațial (Năsăud), Fantastic (Tecuci), Suflet, Altair (Botoșani), Game Over (Baia Mare), Geneze, Pozitronic,

1. Discuția Secretă, *dacă nu o viață liniștită, atunci măcar o viață lentă*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2017. Volumul conține proză scurtă și poezii de Lavinia Braniște, Ionuț Chiva, Bogdan Coșa, Ionelia Cristea, Andrei Doboș, Andrei Dósa, M. Duțescu, Cătălin Furtună, Silviu Gherman, Cristina Ispas, Cătălin Lazurca, Dmitri Miticov, Rareș Moldovan, Vlad Moldovan, Cosmina Moroșan, Ruxandra Novac, Dan Sociu.
2. Mircea Opriță, „Cenacluri", *Societatea Română de Science Fiction și Fantasy*, 15 martie 2010, online: https://www.srsff.ro/2010/03/cenacluri-mircea-oprita/
3. *Ibidem*.

Interferenţe (Buzău), Sirius (Lugoj), Mileniul III (Tulcea), Andromeda (Rădăuţi), Experimental (Sângeorz-Băi), Ophiucus, Miner Club 2001 (Petroşani), Terra (Câmpulung Muscel), Krypton (Târgu Jiu), String, Planetar SF, Modul 13, Univers SF 21, Steaua Polară, Universal Fandom, E. R. Burroughs, Sirius, Signum, Rătăcitorii (Bucureşti), Selenarii (Guranda). După căderea comunismului se remarcă îndeosebi cenaclul Quo Vadis? din Ploieşti, asociat cyberpunkului promovat la *Jurnalul SF*. Contracţiei din a doua parte a anilor '90 îi urmează o nouă activare a fenomenului. Se reînfiinţează o seamă de vechi cenacluri (ProspectArt, reînfiinţat în 2009 şi condus acum de Cristian Tamaş) şi apar unele noi (Atelier Kult, din 1999; Bogdan-Tudor Bucheru, Costi Gurgu, Ana-Maria Negrilă, Florin Pîtea, Jean-Lorin Sterian, Horia Nicola Ursu), popularizate prin antologii şi publicaţii electronice sau pe hârtie.

Uniuni de creaţie

Uniunea Scriitorilor din România a fost la origine o instituţie comunistă[1]. Ea a fost înfiinţată în 1949, în locul vechii Societăţi a Scriitorilor Români (1908-1949), pe baza unui program realist-socialist. Iată ce angajamente îşi lua tânăra Uniune a Scriitorilor faţă de Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român:

> Tânăra Uniune a Scriitorilor din Republica Populară Română se va strădui în primul rând să creeze o literatură care să oglindească profundele transformări prin care trece ţara noastră în drumul ei spre socialism, o literatură care să fie ea însăşi un factor activ al acestei transformări. [...] Înarmaţi cu sfatul Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, străduindu-ne să ne însuşim învăţătura marxist-leninistă, şi în creaţie metoda realismului socialist, urmând măreaţa pildă a literaturii sovietice, cea mai avansată din întreaga lume, ne angajăm ca operele noastre să fie expresia dragostei nemărginite faţă de poporul muncitor şi în acelaşi timp al urii neîmpăcate împotriva claselor exploatatoare, împotriva imperialismului, duşman sălbatic al omului, duşman al păcii, culturii şi independenţei naţionale. [...] Mulţumind Partidului pentru îndrumarea lui permanentă, pentru grija deosebită ce o poartă scriitorilor şi literaturii Republicii noastre populare, ne luăm angajamentul ca Uniunea Scriitorilor, astăzi constituită, să devină un factor activ de mobilizare a scriitorilor la activa participare în măreaţa operă de construire a socialismului. („Scrisoarea Conferinţei Scriitorilor din RPR, către Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român")

Primul preşedinte a fost Zaharia Stancu, cu Mihail Sadoveanu preşedinte de onoare. Stancu îşi dă demisia în 1950, conducerea *de facto* a Uniunii fiind preluată de secretarii Mihai Beniuc, Mihai Novicov şi Traian Şelmaru.

1. Un studiu util este Lucia Dragomir, *„Schimbarea ordinii lumii* – misiunea politică a scriitorilor în «democraţiile populare»", în Ruxandra Ivan (coord.), *„Transformarea socialistă". Politici ale regimului comunist între ideologie şi administraţie*, prefaţă de Daniel Barbu, Editura Polirom, Iaşi, 2009, pp. 192-213.

La sfârșitul anilor '70 au existat diverse proiecte de desființare a Uniunii Scriitorilor din România, provocate fie de luptele pentru acapararea resurselor sale materiale și simbolice, fie de dorința de a elimina o sursă de autonomie. Dumitru Popescu evocă în memoriile lui vizita primită, în calitate de președinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, din partea unui grup de scriitori din zona naționalistă (*Luceafărul*, *Flacăra*), în frunte cu Adrian Păunescu, Mihai Ungheanu, Fănuș Neagu și Paul Anghel. Aceștia i-ar fi cerut desființarea Uniunii:

> Încriminau acapararea diferitelor funcții nevralgice din Uniune fie de către deșeuri birocratice, fie de către mediocrități patente sau presupuși elitiști neputincioși să reziste la prima scuturătură serioasă de specialitate. Iar în al doilea rând, și aceasta nu mai era reformă, ci revoluție autentică, cereau renunțarea la un model de organizare dogmatic și revolut, integral de sorginte sovietică, abolirea instituției mamut ce manipula într-o manieră partizană, subiectivistă, de grup, drepturile sociale ale scriitorilor și facilitățile acordate de statul paternalist – pe scurt, desființarea Uniunii[1].

Deși Dumitru Popescu însuși nutrea intenții de acest fel, nu a reușit să le materializeze din pricina împotrivirii lui Nicolae Ceaușescu, pentru care uniunile ofereau o mediere convenabilă între puterea politică și mediile artistice capricioase[2]. Totuși, de-a lungul anilor '80 accesul în USR a fost drastic limitat, tocmai pentru că asigura un statut privilegiat, iar numărul de aspiranți era în creștere[3].

După căderea comunismului, USR a continuat să funcționeze ca nod al finanțării micii burghezii intelectuale-literare de către stat, prin distribuirea de funcții remunerate în cadrul unor reviste, prin premii, prin taxa de timbru literar de 2%[4],

---

1. Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se... Memorii III: Artele în mecenatul etatist*, Curtea Veche Publishing, București, 2006, pp. 302-303.
2. „[Nicolae Ceaușescu] Nu înțelegea această problemă și nici nu suporta să-i fie ridicată. Din punct de vedere politic, uniunile erau un tampon între oamenii de artă și stat, un absorbant al frământărilor lor sociale, un mod subtil de ținere în lesă. Puteau fi comparate cu niște plase mari pline de pește, păstrate în apă, unde înotătoarele își primesc hrana și se mișcă în voie având iluzia că se asociază și organizează singure, foarte rar simțind că se izbesc, în avânturile migratoare, de ceva tare" (Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se... Memorii III*, p. 304).
3. Dacă în 1968 numărul de membri era de 730, în 1978 el crescuse la 1 235 (Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 119).
4. Caracterizată de Vladimir Pasti drept „feudală": „Inițiativa ca un ONG să fie destinatarul unei taxe pe consum încalcă toate principiile, regulile și legile unei economii de piață, ale concurenței, de exemplu, și ale democrației, dar asta nu a împiedicat-o, pe de o parte, să supraviețuiască vreme de mai bine de un deceniu și jumătate, iar pe de altă parte, să fie susținută prin măsuri de politică discriminatorie pozitivă, cum ar fi scutirea de TVA sau un TVA redus pentru cărți, adică un alt transfer de venituri din partea statului" (Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, p. 469). Deși astfel de practici au funcționat tacit mai bine de 20 de ani, ele au intrat violent în actualitate odată cu discuțiile privind proiectul de lege (583/2014) a timbrului cultural. Proiectul prevede un „timbru literar, în valoare de 1 leu, pentru fiecare exemplar de suport conținând reproduceri de carte beletristică", al cărui beneficiar ar urma să fie Uniunea Scriitorilor. Timbrul trebuie achitat în avans de către edituri, care nu ar mai putea comercializa nicio carte fără un astfel de timbru lipit pe copertă. Editurile au inițiat o virulentă campanie de discreditare a legii discutate. Pe de altă parte, Uniunea Scriitorilor (care a stat la originea inițiativei prin Varujan Vosganian,

iar ulterior printr-un spor de 50% la pensia scriitorilor membri în Uniune. Dacă tabăra naţionalistă din comunism este eliminată într-o primă fază din lupta pentru resurse (fie prin schimbarea imediat după 1989 a echipelor de conducere a revistelor, fie prin excluderea unui scriitor ca Eugen Barbu), lupta pentru resursele monopolizate de USR capătă aspect generaţionist prin înfiinţarea în 1994 a Asociaţiei Scriitorilor Profesionişti din România (ASPRO): aceasta, fondată la ideea lui Mircea Nedelciu, reprezintă o coalizare profesională a scriitorilor optzecişti, care încearcă să dubleze sau să concureze – inclusiv simbolic, prin orchestrarea unor ritualuri precum acordarea de premii, dar şi material, prin competiţia deschisă pentru accesarea taxei de timbru – vechea Uniune a Scriitorilor[1]. ASPRO îşi va înceta *de facto* activitatea şi existenţa la începutul anilor 2000, fără a fi reuşit să devină un adversar real al USR[2]. După mandatul lui Mircea Dinescu (1990-1993), care coincide cu devalizarea Uniunii sub efectul inflaţiei şi a managementului precar, şi al lui Laurenţiu Ulici (1993-2000), care restabileşte oarecum situaţia financiară închiriind unul din sediile centrale unui cazinou[3], urmează mandatul lui Eugen Uricaru (2000-2005), care reintegrează în Uniune, în poziţii administrative sau de influenţă, scriitori din tabăra naţionalist-protocronistă. Deşi Uricaru reuşeşte să atragă, prin relaţii politice cu guvernul PSD condus de Adrian Năstase, o serie de fonduri către programele Uniunii (după ce în prealabil, din funcţia de vicepreşedinte USR, privatizase vechiul Fond Literar în 1997, transformându-l în Societatea de gestiune colectivă a drepturilor de autor Copyro, aflată

---

iniţiatorul proiectului şi în acelaşi timp prim-vicepreşedinte USR) a dat comunicatul următor: „1. Legea timbrului cultural este în vigoare încă din anul 1994 (ca Legea nr. 35 din 6.06.1994). Argumentul editorilor, că prin noua Lege are loc o scumpire a produsului cultural, este fals. Scumpirea despre care se face incorect vorbire, dacă a avut loc, a avut loc în anul 1994, odată cu apariţia Legii nr. 35. [...] 3. În ceea ce priveşte timbrul literar, editorii au încasat taxa de timbru, o taxă plătită de cumpărătorii de carte şi inclusă în preţul de vânzare al cărţii, dar, cu unele excepţii, cum ar fi Editura Humanitas, n-au virat sumele cuvenite beneficiarilor, adică n-au respectat Legea aflată în vigoare. Dacă toţi editorii ar fi respectat Legea timbrului cultural din 1994, nu ar mai fi fost nevoie de o nouă Lege. Modificarea actuală a Legii timbrului cultural prevede, în special, introducerea unui timbru literar fizic, care să fie aplicat efectiv pe cartea introdusă în circuitul comercial. Această prevedere a Legii înlătură orice posibilitate de evaziune fiscală şi aduce limpezirea situaţiei în privinţa tirajelor reale ale cărţilor editate" (comunicat din februarie 2015, vezi site-ul oficial al USR, www.uniuneascriitorilor.ro/).

1. Vezi şi Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii*, pp. 325-326.
2. Una dintre cauze stă în caracterul de club relativ închis, elitist al ASPRO. Deşi Mircea Cărtărescu nu s-a manifestat ca membru marcant al ASPRO, mărturia lui este relevantă pentru felul în care optzeciştii vedeau funcţionarea unei uniuni de creaţie – într-un fel foarte asemănător unuia dintre cenaclurile unde se formaseră: „În ceea ce mă priveşte, nici măcar o Uniune reformată nu m-ar atrage. Am visat întotdeauna un club literar restrâns, în care douăzeci sau treizeci de scriitori să conviețuiască în respect reciproc, să-şi citească textele la care lucrează, să se ajute în căutarea traducătorilor, editorilor, agenţilor literari. Fără statute, fără patrimoniu, fără preşedinţi şi vicepreşedinţi. Numai într-un astfel de grup informal m-aş simţi bine printre colegi" (Mircea Cărtărescu, „Uniunea Scriitorilor la răscruce", *Jurnalul naţional*, 17 mai 2005, reprodus în *idem*, *Baroane!*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, pp. 185-186).
3. *Cf.* Eugen Simion: „Ce putem spera este ca Uniunea Scriitorilor să devină un sindicat corect şi eficient. Acum este ceva neterminat, între o neproductivă societate SRL şi o filială a Fundaţiei Soros" (*Caiete critice*, nr. 11-12, 1996, p. 150).

sub conducerea sa discreționară[1]), imaginea publică arată o deteriorare a situației morale a Uniunii, contestată de douămiiști și optzeciști laolaltă. Un raport de etapă este scris de Mircea Cărtărescu în 2005:

> Cu un președinte bănuit a fi fost turnător al Securității, cu una dintre principalele clădiri din patrimoniu – Casa Monteoru – revendicată de foștii proprietari, cu o afacere extrem de încurcată ca mijloc de trai – cazinoul de la Casa Vernescu –, cu o vilă de la Neptun în curs de vânzare, cu o situație financiară de o dezordine incredibilă, cu un hotel pe jumătate ridicat fără o situație clară a apartenenței lui, cu datoriile din trecut ale scriitorilor (milioane de euro în bani actuali) necontabilizate, Uniunea Scriitorilor trăiește azi scadența tuturor datoriilor neplătite la timp. Datorii morale, organizatorice, financiare. [USR] a refuzat, timp de cincisprezece ani, orice autoevaluare critică și orice încercare de reformă [...]. Uniunea Scriitorilor e o instituție de la început și fundamental nedemocratică. [...] Aceste vicii esențiale, definitorii ale acestei organizații anacronice au generat, cum era de așteptat, corupție, arivism, lichelism la toate nivelurile ei. După chipul și asemănarea președintelui recent demisionat, mai toți liderii locali s-au transformat în baroni atotputernici, tăind și spânzurând în filiale. Oare de ce ne amintește acest sistem clientelar, endemic în Uniunea Scriitorilor? Oare e întâmplător faptul că ultimul festival de literatură de la Neptun s-a petrecut „sub înaltul patronaj al primului-ministru Adrian Năstase"? Oare nu cumva același prim-ministru pe atunci la putere a dat (din buzunarul propriu?) acum un an un miliard de lei pentru scriitori, dezgustătoare – și reușită – încercare de a le cumpăra conștiințele? Și nu cumva, în toate împrejurările, Eugen Uricaru s-a comportat ca un servil om al fostei puteri, care l-a recompensat cu înalte și bănoase posturi în Ministerul de Externe, la radio, în toate fiefurile PSD? Căci până la urmă firele duc tot aici, ca toate firele corupției românești din ultimul deceniu[2].

Numărul membrilor crescuse considerabil de-a lungul anilor '90, dar continuă să crească și sub mandatele lui Nicolae Manolescu, ales președinte în 2005 și funcționând până în prezent, prin schimbarea statutului care limita numărul mandatelor la două: doar în noiembrie 2014 au fost primiți, într-un singur episod, 80 de noi membri, plus 240 de membri stagiari. (Diferențierea accesului în Uniune între membri plini și membri stagiari fusese o inovație comunistă introdusă la începuturile sale; ulterior, se renunțase la ea, însă sub mandatul lui Manolescu, în fața problemelor ținând de lipsa unui control efectiv al calității literare a aspiranților, a fost reintrodusă pentru a pertracta fluxul de intrări.)

Conform statutului său, Uniunea este o „asociație profesională de creatori literari, nonguvernamentală și nonprofit, constituită în scopul de a apăra interesele de breaslă, economice, sociale și morale ale membrilor ei și de a-i reprezenta în raporturile cu autoritățile, cu alte asociații de creatori, cu persoane juridice și

1. „În 2005, raportul comisiei de cenzori – singurul public – stabilea că instituția, non-profit și destinată protejării autorilor, avusese venituri de 1 202 698,64 lei și cheltuieli de 993 885,28 de lei, cu un excedent total de 208 813,36 de lei. Media salariilor celor 22 de angajați era – în 2005 – de 1 727 de lei. În 2005, salariul mediu brut pe economie era 973 de lei" (Iulia Popovici, „Pe cine apără Copyro?", *Observator cultural*, nr. 514, 2010).
2. Mircea Cărtărescu, „Uniunea Scriitorilor la răscruce", pp. 183-185.

fizice din ţară şi din străinătate"[1]. În realitate, USR nu a făcut în istoria sa post-comunistă mai nimic din toate acestea. Nu a intervenit, de pildă, niciodată în medierea numeroaselor conflicte dintre traducători şi editurile rău-platnice. Puţinele cazuri în care USR a intervenit totuşi au avut fie consecinţe ridicole (cum a fost cazul informaţiei false – şi tipărită într-un ziar fără a fi verificată de nimeni – după care la Iaşi ar fi fost incendiate cărţi de Mircea Cărtărescu[2]) sau insignifiante (medierea din 2006 între scriitorii Radu Cosaşu şi Mircea Mihăieş, primul jignit de al doilea). Unica sa arie de interes stă în autoreproducere; deşi vechile privilegii din vremea comunismului sunt pentru majoritatea membrilor (nu şi pentru conducere) de domeniul trecutului, membrii cotizanţi şi aspiranţii sunt atraşi material prin sporul de pensie de 50% acordat membrilor de la bugetul public şi simbolic prin numeroasele premii acordate de filiale şi de la centru.

Academia Română

Academia Română a avut de la început un rol codificat în perimetrul politicii identitare în cheie naţionalistă[3]. Dacă în secolul al XIX-lea acest rol este asumat

1. http://www.uniuneascriitorilor.ro/statu
2. În 2008, ziarul *Gardianul* a publicat un reportaj privind un festival literar organizat la Iaşi (Festivalul Internaţional de Neoavangardă), în timpul căruia Daniel Corbu ar fi înscenat un *performance* arzând o carte de Mircea Cărtărescu. Reacţiile au fost rapide. Uniunea Scriitorilor a produs imediat un comunicat de solidaritate cu Cărtărescu, semnat chiar de Manolescu: „Voi propune conducerii USR, la proxima reuniune, să analizeze gestul poetului Daniel Corbu, care este contrar nu numai principiilor statutului nostru, ci şi normelor de civilizaţie şi bunului-simţ, să adopte măsurile de rigoare". Editura Humanitas a ivit de asemenea un comunicat, în care se făceau o serie de paralele istorice pe tema arderii cărţilor, şi anunţa că librăriile sale vor dedica vitrine poetului ars: „Răspunsul Editurii Humanitas la acest act de barbarie culturală va fi simplu: în librăriile Humanitas din Iaşi şi din toate oraşele ţării se vor crea vitrine speciale cu cărţile lui Mircea Cărtărescu". La rândul său, Cărtărescu se imagina un nou caz Pamuk: „Am fost stupefiat şi speriat, vă spun sincer, pentru că arderea unor cărţi e cel mai dur act de huliganism cultural imaginabil, aşa că l-am sunat imediat pe editorul meu, Gabriel Liiceanu, să stabilim cum am putea reacţiona". „Urmează să facem o anchetă, deocamdată particulară, dacă e nevoie, şi judiciară. Dacă măcar una singură dintre cărţile mele a fost arsă, vom vedea ce măsuri morale şi poate judiciare vom lua", ameninţa autorul *Orbitorului*. Deznodământul s-a produs când Daniel Corbu a trimis de asemenea o scrisoare către redacţii dezvăluind că nimeni n-a ars nicio carte şi că reportajul din *Gardianul* era mistificator: „ziariştii despre care vorbim [...] s-au oprit doar la un moment de 30 de secunde, când a fost incendiată o piramidă construită din hârtie de ziar, un gest absolut simbolic, prin care cei prezenţi spuneau NU subculturii şi gustului derizoriu în artă şi aprobau totodată experimentul autentic, producător de valori artistice, promovat de festival. S-au oprit la acest moment şi au scris un articol tendenţios, dezinformator. [...] Nimeni nu m-a întrebat post factum. Niciodată n-am denigrat pe Mircea Cărtărescu, autorul excelentei cărţi *Levantul* şi al *Orbitor*-ului, cel mai spectaculos roman apărut în România ultimilor douăzeci de ani. Iar cei peste 50 de martori ai momentului «piramida» n-au văzut vreo carte de Mircea Cărtărescu sau vreun CD arzând" (citatele provin din articolul „Cărtărescu, revoltat", *Evenimentul zilei*, 11 iunie 2008).
3. „Academia a devenit un actor central în cadrul ştiinţei şi al politicii identitare. [...] Cu toate breşele şi mutaţiile personale, Academia a făcut, prin majoritatea purtătorilor de mesaje,

ca urmare a unei necesități istorice (configurarea cultural-identitară a României după Unirea din 1859 și după dobândirea independenței), în secolul următor caracterul ei reacționar și dependent – cu toate pretențiile de obiectivitate științifică – de politicile statului devine strident. De pildă, în perioada interbelică Academia ilustrează, prin N. Iorga, Lucian Blaga, Nichifor Crainic ș.a., codul etnocratic difuzat în suprastructura statului român. Regimul comunist va purifica Academia de elementele fasciste sau inconvenabile, alegând noi membri (unii cu reale merite, dar și membri ai elitei politice sau simpli impostori: Alexandru Bârlădeanu, Ion Gheorghe Maurer, Mihai Roller, A. Toma, Ștefan Voitec) și subordonând-o propriilor scopuri – care vor atinge un nivel grotesc prin primirea Elenei Ceaușescu, apoi și a lui Nicolae Ceaușescu în rândurile academicienilor.

Relația comunismului cu intelectualii a fost complicată într-o primă fază de neîncrederea sa structurală în intelectuali. Elita comunistă din anii '40-'50, exceptând figuri izolate ca Lucrețiu Pătrășcanu, nu era formată din intelectuali. În presa literară din anii '50, intelectualismul este un păcat letal. Cei care scriu atunci încearcă să o facă într-un limbaj popular, colocvial, capabil să ajungă la muncitori și țărani. Potrivit *Constituției Republicii Populare Române 1952*, „Republica Populară Română este un stat al oamenilor muncii de la orașe și sate". Intelectualii, așa cum arată proza din epocă, erau adesea elemente dubioase, „călduțe", indecise, mic-burgheze. Pe de altă parte însă, pretențiile de științificitate ale comunismului transformă elitele intelectuale într-o resursă necesară.

Nicolae Ceaușescu a preluat puterea în 1965, după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej. Politica lui a avut două axe. Prima, o industrializare accelerată a României, pe bază de credite luate din Vest. A doua, stabilirea unui curs politic relativ independent de Moscova și relativ apropiat de Occident (de unde importa tehnologie) – pe scurt, o politică de relativă autonomie națională în parametrii comunismului. Pentru ambele linii, Ceaușescu avea nevoie de intelectuali. Pentru industrializare îi trebuiau nu doar o solidă tehnocrație științifică, capabilă să facă cercetări în chimie, fizică, biologie, ci și o clasă de sociologi care să analizeze și să estimeze dinamicile sociale create de industrializare și de fenomenele asociate acesteia (migrația în masă de la sat la oraș). Pentru jocul dublu practicat cu URSS, Ceaușescu avea nevoie de istorici suficient de competenți pentru expertiză în ce privește Transilvania (pentru a răspunde revendicărilor Ungariei) sau Basarabia (pentru a răspunde sovieticilor, care continuau să vadă în Unirea din 1918 un act imperialist al României); dar și suficient de obedienți pentru a se conforma indicațiilor venite de la Partid. Nu întâmplător, istoria este disciplina umanistă cea mai fierbinte din comunismul românesc. Ea trebuia să medieze fără întrerupere schimbările de raporturi în interiorul Partidului Comunist, dar și evoluția raporturilor internaționale ale României. De pildă, momentul 23 august 1944 le dădea istoricilor bătăi de cap aproape insurmontabile[1]. Din diverse motive,

---

oficiul de păstrătoare a gândirii naționaliste și a structurilor autoritare" (Oliver Jens Schmitt, *România în 100 de ani. Bilanțul unui veac de istorie*, traducere de Wilhelm Tauwinkl, Editura Humanitas, București, 2018, p. 54).

1. Ion Popescu-Puțuri explica astfel întârzierea unei istorii a Partidului Comunist: „S-a spus: insurecția (din 23 august) a făcut-o Gheorghe Gheorghiu-Dej, pe urmă a făcut-o Bodnăraș. A venit Pârvulescu, a scris trei note: cum putea să o facă Bodnăraș, când la 23 august nu era membru de partid. A intrat pentru spionaj și a fost un instrument al nostru. Apoi, la

Ceauşescu considera vechea Academie, fondată în 1866[1], în curtea căreia se aflau majoritatea institutelor de cercetare, ineficientă. În acest scop a apărut Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice (ASSP), care prelua o bună parte din atribuţiunile Academiei RSR, începând cu un procent consistent din institutele de cercetare. În fruntea noului organism au fost numiţi şi inşi competenţi ştiinţific, dar în organigramă predominau politrucii. Această distribuire a rolurilor se regăseşte în filozofia instituţiei, care urmărea să subordoneze ştiinţa ideologiei şi să adapteze ideologia ştiinţei. Propaganda şi ştiinţa îşi dădeau mâna, iar Ceauşescu controla totul. Perioada de început a ASSP (1970-1974) a fost efervescentă. În raport cu anii '60, s-a simplificat birocraţia care le permitea cercetătorilor să călătorească în străinătate. Sociologia, de pildă, gestionată de Henri H. Stahl şi Miron Constantinescu, atinge un nivel de profesionalism absolut onorabil.

Însă politica de industrializare a lui Ceauşescu a întârziat să aducă beneficiile scontate, producând prea puţine exporturi. Scadenţele creditelor contractate în Occident băteau la uşă. O serie de crize internaţionale (criza petrolului etc.) petrecute în anii '70 au pus o presiune financiară mare pe România, al cărei lanţ industrial era dependent de importul de materii prime: pe scurt, România cumpăra scump materii prime pentru a avea ce să prelucreze, dar nu reuşea să acopere investiţiile prin desfacerea produselor rezultate pe piaţa externă. Obligat de sistemul ineficient pe care-l crease să taie din cheltuieli, Ceauşescu le-a tăiat de la sănătate, cultură, educaţie. Ca atare, cercetarea s-a trezit cu disponibilizări în serie şi cu bugete care acopereau doar salariile. Importul de know-how şi accesul la publicaţiile ştiinţifice din Occident au fost retezate cu brutalitate. Iar naţionalismul comunismului românesc a evoluat către forme din ce în ce mai groteşti şi mai lipsite de substanţă. Ceea ce, de altfel, era o consecinţă structurală a deficitului de care tocmai am vorbit.

Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice n-a scăpat din acest proces. Ceauşescu i-a tăiat bugetele, a făcut disponibilizări şi în cele din urmă i-a luat institutele, trecându-le, pentru a face noi economii, în subordinea Ministerului Învăţământului. Dacă în primii ani ASSP obţinuse unele performanţe, în anii '80 ea sfârşeşte ca o simplă instituţie de propagandă (între multe alte instituţii similare), golită de orice substanţă. Va fi desfiinţată în 1990, după căderea comunismului.

Iar Academia RSR, „adevărata" Academie, şi-a continuat declinul de-a lungul anilor '70-'80. I se iau institutele, i se taie bugetul, i se anulează orice formă de autonomie. Trece prin umilinţa de a trebui să o primească pe Elena Ceauşescu în 1974 printre membrii ei, apoi în 1985 şi pe Nicolae Ceauşescu, ca membru şi preşedinte onorific. De altfel, Ceauşescu controla din anii '70 toate intrările în Academie. Numărul membrilor scade dramatic, în timp ce numărul angajaţilor ajunge la cifra de şapte. Pe scurt, o formă fără fond. Academicienii nu opuseseră

---

conferinţa judeţeană de la Craiova, când s-au ales delegaţii pentru Congresul al X-lea, tovarăşul Chivu Stoica a venit şi a spus că acela care a organizat insurecţia a fost tovarăşul Nicolae Ceauşescu" – Cosmin Popa, *Intelectualii lui Ceauşescu şi Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice (1970-1089)*, Editura Litera, Bucureşti, 2018, p. 189.

1. Prin „vechea Academie" înţeleg, desigur, ce mai rămăsese din ea în 1948, când fusese desfiinţată şi reînfiinţată de baze noi: 113 membri din vechea instituţie au fost epuraţi, doar 55 de membri reuşind să supravieţuiască în noua formulă.

cuplului Ceaușescu nicio rezistență. Dimpotrivă, în lupta pentru privilegii personale, se întrecuseră în a-i aduce elogii din ce în ce mai deșănțate:

> Ultima prosternare a Academiei RSR în fața cuplului dictatorial înainte de căderea regimului s-a petrecut în 14 ianuarie 1989, când, în fața Adunării Generale solemne, președintele Radu Voinea a citit un impresionant discurs dedicat aniversării zilei de naștere a Elenei Ceaușescu. Chemați să presteze un nou omagiu, academicienii au fost forțați să asculte un lung șir de ode și plăsmuiri despre rolul jucat în politică, știință și cultură de Elena Ceaușescu. Organizatoare a demonstrației antifasciste din 1 mai 1939, a ieșirii României din războiul împotriva URSS, devenită apoi conducătoare a României și studentă eminentă, Elena Ceaușescu depășea cu mult meritele științifice ale academicienilor, contribuind „genial" la „propășirea" României socialiste, la dezvoltarea științei universale, neuitând să participe și la marile bătălii politice ale lumii[1].

După 1989 Academia, aflată în căutarea prestigiului pierdut, restabilește calitatea de academicieni a celor excluși în 1948, apelând la găselnița (patentată de comuniști) a primirii de membri post-mortem. Dacă „la 28 octombrie 1948, în urma propunerii făcute de Mihail Sadoveanu, au fost primiți ca membri de onoare post-mortem Ion Andreescu, Dumitru Bagdasar, Ion Luca Caragiale, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Constantin Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, Ștefan Luchian, Ștefan Stâncă, Alexandru Vlahuță, Aurel Vlaicu ș.a.", după 1989 au fost aleși, printre alții, Ion Barbu, Constantin Brâncuși, Emil Cioran, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, E. Lovinescu, Alexandru Macedonski, Constantin Noica, Edgar Papu, Nicolae Paulescu, Alexandru Piru, Nichita Stănescu, Constantin Stere, Vladimir Streinu, V. Voiculescu ș.a.[2]. O altă încercare de reconectare la tradiția interbelică, adoptarea grafiei cu *â* în loc de *î*, a provocat în anii '90 ample ecouri negative; cea mai mare parte a comunității lingviștilor (inclusiv o parte a celor din Academie) a protestat împotriva acestei măsuri lipsite de o bază științifică.

Academia își redobândește institutele pierdute, proprietățile și autonomia. Sub patronajul ei sunt elaborate o serie de lucrări fundamentale: tratatul *Istoria românilor* (9 vol., 2001-2008; ediția a II-a, 10 vol., 2010-2013), *Dicționarul general al literaturii române*, ediții succesive din *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX) și *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (DOOM), *Atlasele lingvistice regionale*, finalizarea *Dicționarului limbii române* etc. Calitatea acestor rezultate este variabilă. Recenzând primele volume din *Istoria românilor* (în care descoperea și câteva plagiate stânjenitoare), Șerban Papacostea observa:

> Pornit dintr-o inițiativă insuficient fundamentată științific, fără o analiză indispensabilă a realităților istoriografiei românești, astfel cum au rezultat din haosul declanșat de politica totalitarismului, fără preocupare pentru necesitățile imediate

1. Cosmin Popa, *Intelectualii lui Ceaușescu...*, p. 129.
2. Dorina N. Rusu, „Academia Română", în Eugen Simion (coord. general), *Dicționarul general al literaturii române*, ediția a II-a, vol. I, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, p. 18.

şi de durată ale unei discipline grav lovite de aberaţiile şi de pornirile antiintelectuale ale conducerii comuniste, larg aservită de propagandiştii vremii, noua sinteză, în ciuda valorii incontestabile a unora dintre colaboratorii ei, era predestinată să poarte pecetea improvizaţiei, caracteristică dominantă a defunctului regim în faza sa naţionalist-comunistă şi a continuatorilor săi[1].

În mai multe rânduri, Academia s-a trezit în mijlocul unor scandaluri legate de refuzul de a(-şi) asuma trecutul (relativizarea Holocaustului fiind o atitudine caracteristică), de colaborarea unor membri cu Securitatea comunistă, de corupţie ş.a.m.d. Academia rămâne fundamental o instituţie conservatoare şi naţionalistă, fără un impact real în spaţiul public.

Universităţi

Înainte de 1990, în sistemul universitar cadrele didactice competente sunt dublate de activişti care veghează la funcţionarea învăţământului ideologic. Uneori activiştii şi universitarii competenţi fuzionează în cadrul aceloraşi persoane[2]. În primele luni de după 1989 studenţii cer şi obţin îndepărtarea profesorilor compromişi ideologic (cei care predaseră socialism ştiinţific etc.). Însă această stare de lucruri durează destul de puţin, iar cei îndepărtaţi vor fi reintegraţi curând după liniştirea apelor. În plus, sistemul universitar (compus de-a lungul comunismului din câteva centre universitare: Bucureşti, Cluj, Iaşi, plus Timişoara, Craiova, plus câteva centre specializate precum Universitatea Petrol-Gaze din Ploieşti) trece printr-o fază de expansiune odată cu apariţia universităţilor particulare, care răsar în mai toate oraşele şi orăşelele. Cea mai mare astfel de universitate, „Spiru Haret" din Bucureşti, metabolizează influenţa politică pe care fondatorul ei, fostul nomenclaturist comunist Aurelian Bondrea, o conservă în postcomunism. Universităţile devin fabrici de diplome şi de catedre universitare. Numeroşi politicieni sunt cooptaţi financiar, prin catedre ocupate în astfel de universităţi, astfel încât să le sprijine legislativ şi executiv. Presa citează politicieni care ocupă – mai mult sau mai puţin fictiv – catedre de-a lungul întregii ţări. Pe de altă parte, universităţile de stat, care obţin autonomie şi descentralizare, suferă de-a lungul anilor '90 în urma politicilor de salarii care lovesc în veniturile celor aflaţi la baza piramidei (preparatori, asistenţi, lectori).

Procesul Bologna, implementat în România din 1999, va duce la multiplicarea şcolilor doctorale, angrenând o serie de schimbări. De-a lungul anilor '80 doctoratul devenise o instituţie limitată la un număr extrem de redus de privilegiaţi. Corelat cu tăierea fondurilor pentru cercetare de-a lungul deceniului al nouălea şi cu accesul arbitrar la resurse bibliografice externe, acest fenomen va limita

1. Şerban Papacostea, „O nouă sinteză de istorie românească: metodă şi probitate", revista *22*, nr. 10, 2002.
2. Pentru cea mai sistematică evocare a atmosferei dintr-o facultate de filologie în vremea comunismului, vezi Dumitru Micu, *Sfârşit şi început de mileniu. Rememorări*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2010, pp. 276-449.

înnoirea criticii literare la un număr redus de biografii individuale, lipsite de difuzare sistematică. Dacă între 1977 și 1979 în domeniul cercetării literare (teorie, sociologie, istorie și critică literară) sunt susținute la nivelul României 148 de teze de doctorat, între 1980 și 1983 numărul scade la 125, pentru perioada 1984-1987 se reduce la 60, iar pentru 1988-1991 ajunge la cota de avarie de 38 de teze de doctorat[1]. Cifrele vor crește după 1989, mai precis în jurul anului 2000, însă doar în condițiile sporirii masive a numărului de locuri din facultățile de Litere (prin suplimentarea locurilor în universitățile de stat, dar și prin apariția universităților particulare) și prin adoptarea modelului Bologna, care duce, prin inflație, la deprecierea ideii de doctorat. Mai mult, doctoratele vor atrage corupție, manifestată prin fenomenul plagiatelor care afectează masiv instituția doctoratului după 1989. Însă progresia cantitativă în postcomunism rămâne, chiar cu aceste ponderări, considerabilă; în condițiile în care cantitatea este o condiție a calității sistemice, nu este o coincidență că o importantă generație critică apare după anul 2000, actualizată bibliografic și metodologic. Spre deosebire de criticii optzeciști, născuți în jurul lui 1956, care intră în universități abia după 1989 și care își dau doctoratele târziu, după 40 de ani (în nu puține cazuri teza respectivă fiind singura lucrare cu caracter cât de cât sistematic din bibliografia lor academică[2], compusă de regulă din articole de gazetă), criticii generației 2000 își trec doctoratele în jurul vârstei de 30 de ani și sunt nevoiți să se adapteze la cerințe de performanță academică superioare celor din anii '90: chiar în lipsa unei piețe românești performante a revistelor academice, această diferență se regăsește într-un salt de calitate. Dar chiar și publicațiile academice, cu totul deficitare de-a lungul anilor 1990-2000, reușesc în anii 2010 să ajungă la standarde de performanță minimale sau chiar semnificative, prin reviste precum *Transilvania* din Sibiu, *Philologica Jassyensia* din Iași ș.a.

Premii

În comunism, premiile reprezentaseră un mecanism important prin care sistemul controla scriitorii (începând cu premiile de stat uriașe din anii '50), dar și un câmp de luptă între tendințele de aservire exercitate dinspre birocrația comunistă și tendințele de autonomizare ale Uniunii Scriitorilor (în anii '80, după cum atestă jurnalul lui Mircea Zaciu, jurizările se transformă în conflicte complexe atât dramatic, cât și politic)[3].

După 1989, USR continuă să dețină monopolul premiilor literare și cantitativ, și simbolic (premiile Academiei, prea puțin importante înainte, își păstrează irelevanța). Premiile date la centru sunt multiplicate prin nenumăratele premii

1. Vezi buletinele editate de Biblioteca Națională.
2. Deși uneori nici aici: cine răsfoiește, de pildă, teza de doctorat a lui Alexandru Mușina, *Paradigma poeziei moderne* (1996), va fi izbit de aerul ei improvizat, plin de citate neancorate și de editoriale de gazetă, caracteristic mai curând unei șuete în Cișmigiu decât unei lucrări academice.
3. Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, pp. 69-96.

acordate abundent de filiale[1] sau în diverse parteneriate cu consiliile județene. Nu de puține ori, premiile USR au fost simple mijloace de redistribuire către birocrația administrativă a Uniunii[2]. Din punct de vedere financiar, cel mai important premiu acordat de Uniune după 1989 a fost „Ovidiu", în valoare de 10 000 de dolari, inițiat de Eugen Uricaru la începutul anilor 2000 și acordat unor scriitori notorii internațional ca Amos Oz, Alain Robbe-Grillet, Mario Vargas Llosa ș.a. Premiul nu a avut viață lungă, fiind anulat din lipsă de fonduri în primul mandat al lui Nicolae Manolescu.

Premiile breslei au fost concurate de premii private precum cele acordate de Sorin Ovidiu Vântu sau Fundația „Anonimul", vehiculând sume importante, prin care au fost nu o dată achitate, pe căi prea puțin transparente, servicii de loialitate intelectuală. Alt premiu relevant din această privință, dar cu o viață scurtă a fost „Augustin Frățilă", în valoare de 10 000 de euro, acordat celui mai bun roman românesc publicat în anii respectivi după un vot în două trepte – o primă selecție făcută de un juriu format din critici literari și alegerea titlului câștigător de către un juriu format din bloggeri; cele trei ediții au fost câștigate de romanele *Matei Brunul* de Lucian Dan Teodorovici, *Cronicile genocidului* de Radu Aldulescu și *Negustorul de începuturi de roman* de Matei Vișniec.

Pe fondul competiției dintre prim-ministrul Călin Popescu-Tăriceanu și președintele Băsescu în atragerea de capital intelectual, Guvernul României a acordat în 2008 Premiul pentru Arte al Ministerului Culturii și Cultelor, în valoare de 25 000 de euro (90 710 lei). La categoria Literatură premiul i-a revenit lui Mircea Cărtărescu. A fost desființat anul următor, din rațiuni de criză.

Unul dintre puținele premii longevive și prestigioase a fost Premiul Național de Poezie „Mihai Eminescu", acordat la Botoșani de Consiliul Municipal prin intermediul unui juriu format de-a lungul timpului din critici ca Laurențiu Ulici, Nicolae Manolescu, Mircea Martin. În ultimii ani însă, după ce premiul i-a

1. Citez la întâmplare lista premiilor pe 2012 acordate de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România, cuprinzând nu mai puțin de 20 de secțiuni. Astfel, pentru poezie s-au acordat Premiul Lucian Blaga, Premiul A. E. Baconsky, Premiul Al. Căprariu, Premiul Negoiță Irimie, Premiul Szilágyi Domokos; pentru proză s-au distribuit Premiul Liviu Rebreanu, Premiul Ion Agârbiceanu, Premiul Pavel Dan, Premiul INTERART, Premiul Bálint Tibor; pentru critică, istorie literară, eseu, publicistică s-au dat Premiul Mircea Zaciu, Premiul Ioana Em. Petrescu, Premiul Adrian Marino, Premiul Valeriu Anania, Premiul I. D. Sîrbu; pentru debut au fost concese (doar) Premiul Marian Papahagi și Premiul Mongolu (acesta din urmă prin filantropia omului de afaceri Remus Pop – „Mongolu"); pentru traduceri s-au decernat Premiul Eta Boeriu și Premiul Teodor Boșca; de asemenea, s-a oferit Premiul N. Drăganu, Premiul primarului.
2. Uniunea Scriitorilor din România a organizat, împreună cu filiala sa din Cluj-Napoca, la începutul lui octombrie 2014, un Festival Național de Literatură (pe scurt FestLit), culminând prin acordarea unui Mare Premiu. Filialele USR au fost invitate din timp să-și stabilească nominalizările. Lista finală, anunțată încă din septembrie, propunea următoarele nume: Gabriela Adameșteanu, Mircea Anghelescu, Adriana Babeți, Mircea Bârsilă, Andrei Bodiu, Ștefan Borbély, Dumitru Brăneanu (fost deputat și vicepreședinte al Consiliului Județean Bacău, autor al unor versuri neotradiționaliste rizibile), Gabriel Chifu, Margareta Curtescu, Titi Damian, Luminița Dascălu, Marian Dopcea, Dinu Grigorescu, Ioan Holban, Ion Mărgineanu, Viorel Mureșan, O. Nimigean, Roxana Râbu, Eugen Suciu, George Șovu. În cele din urmă, Marele Premiul FestLit, ediția I, a fost câștigat chiar de Gabriel Chifu, vicepreședintele USR și inițiatorul Festivalului.

revenit în ianuarie 2015 lui Gabriel Chifu, aflat în conducerea Uniunii Scriitorilor și abonat al diplomelor de tot felul, premiul a intrat într-o zonă a controverselor din care nu a reușit să mai iasă.

Toată dinamica, de multe ori extrem de trivială, a premiilor literare interne s-a desfășurat în umbra simbolică a fascinației pentru recunoaștere internațională. Marea obsesie a scriitorului român a rămas Premiul Nobel pentru literatură. Proporțiile acestei psihoze au putut fi observate cu ocazia unui *hoax* căruia i-a căzut victimă Eugen Simion, fostul președinte al Academiei Române. În decembrie 2018, biroul de presă al Academiei a distribuit în mass-media informația că Simion a primit Medalia de Aur pentru Filologie „Alfred Nobel" :

> Academician Eugen Simion, președintele Secției de filologie și literatură a Academiei Române, este câștigătorul pentru anul 2018 al Medaliei de Aur pentru Filologie Alfred Nobel, acordată de Societatea Internațională de Filologie.
> Ceremonia de decernare va avea loc la începutul anului 2019 la Palatul Parlamentului European de la Strasbourg și va fi urmată, conform regulamentului, de organizarea unei alte ceremonii în țara de origine a laureatului.
> De aproape un secol, Societatea Internațională de Filologie acordă, o dată la cinci ani, Medalia de Aur pentru Filologie Alfred Nobel, instituită ca echivalent al Premiului Nobel pentru Literatură, în semn de înaltă recunoaștere a valorii de excepție a lucrărilor în domeniul gramaticii sau criticii și istoriei literare.
> Ideea creării unui premiu special pentru critici sau cercetători în analiza gramaticii sau literaturii s-a născut odată cu acordarea, în 1927, a Premiului Nobel pentru Literatură filozofului francez Henri Bergson, care nu era nici poet, nici romancier. Astfel, s-a decis ca la fiecare cinci ani, Societatea Internațională de Filologie să acorde, după modelul Medaliei Fields pentru Matematică, o medalie de aur a filologiei în memoria lui Alfred Nobel.
> Societatea Internațională de Filologie selectează și propune cinci candidați, laureatul fiind decis în urma votului a peste 200 de universități din întreaga lume, membre ale acestei societăți. De-a lungul timpului, între laureații Medaliei de Aur pentru Filologie Alfred Nobel s-au numărat nume prestigioase precum: prințul Nikolai Trubețkoi (1936), lingvistul danez Louis Trolle Hjelmslev (1956), lingvistul Roman Jakobson (1981), semioticianul Yuri Lotman (1991), teoreticianul literar Umberto Eco (2001), sinologul Göran Malmqvist (2011).
> Începând cu anul 2017, Medalia de Aur se acordă în fiecare an, cel mai recent laureat fiind profesorul Noam Chomsky[1].

Știrea a stârnit emoție națională și o adevărată furtună mediatică, fiind amplu distribuită în presă și pe rețelele de socializare. Laureatul a acordat în săptămânile următoare mai multe interviuri, în care vorbea despre felul în care această recunoaștere internațională pune capăt unei lungi epoci de marginalizare a literaturii române: „Ce înseamnă pentru mine această distincție? Înseamnă, evident, o neașteptată recunoaștere a operei mele, aici în Estul Europei, unde rar se întâmplă ceva ce este recunoscut în altă parte. De aici vine complexul nostru că nu suntem băgați în seamă, că suntem marginalizați, ignorați. «Nenorocul» nostru,

1. https://acad.ro/mediaAR/com2018/c1218-EugenSimion-MedaliaAurFilologie-AlfredNobel.htm

vorba lui Cioran. Se pare, iată, că s-a rupt mijlocul nenorocului, cel puțin în critica literară"[1].

Însă o investigație jurnalistică a revistei *Scena9.ro* avea să arate că premiul era acordat de o asociație-fantomă cu un pedigri fictiv, notând o

> avalanșă de discrepanțe, inexactități, invenții și informații false din jurul Medaliei de Aur pentru Filologie [...]. Întreaga poveste a acestui premiu este, de fapt, o lecție de manual despre cum, cu mijloace relativ rudimentare, se poate construi *un fals*. Și, deși falsul este cât se poate de șubred, a fost suficient cât să înșele vigilența unor instituții prestigioase și intelectuali importanți, fermecați de aura medaliilor de aur și a Nobelului[2].

Articolul din *Scena9.ro* a provocat un lung șir de retractări în presă. Chiar Academia Română a anunțat că „va declanșa o investigare a situației". În același timp, Eugen Simion a continuat să susțină că „«Medalia de Aur pentru Filologie în memoriam Alfred Nobel» există" și că va participa în Franța la ceremonia unde urmează să i se decerneze[3].

1. Florian Saiu, „«S-a rupt «nenorocul»! Spovedania primului român care a înhățat Medalia de Aur pentru Filologie «Alfred Nobel»" [interviu cu Eugen Simion], *Evenimentul zilei*, 9 ianuarie 2019, online: https://evz.ro/eugen-simion-medalia-de-aur-pentru-filologie.html
2. Andra Matzal, Ioana Pelehatăi, Ionuț Sociu, Luiza Vasiliu, „Nobelul fals care a păcălit Academia Română", *Scena9.ro*, 14 ianuarie 2019, online: https://www.scena9.ro/article/academia-romana-nobel-eugen-simion-filologie
3. „Academician Eugen Simion: Ne găsim într-un moment ciudat al istoriei noastre", *Făclia. Ziar independent de Cluj*, 17 septembrie 2019, online: https://ziarulfaclia.ro/academician-eugen-simion-ne-gasim-intr-un-moment-ciudat-al-istoriei-noastre/. Vezi și Andra Matzal, Ionuț Sociu, „Nu vine «Nobelul» la noi, mergem noi după el", *Scena9.ro*, 27 septembrie 2019, online: https://www.scena9.ro/article/nobel-fals-eugen-simion-montaclair

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 5

Teorii și poziții

Postmodernism

Periodizarea curentă distinge trei etape în evoluția postmodernismului occidental, în speță a celui nord-american: 1966-1973, 1973-1989, 1989-2001[1]. Primele discuții despre postmodernism apar în România către sfârșitul celei de-a doua perioade (momentul lor simbolic se produce în *Post-modernismul*, număr special din *Caiete critice*, nr. 1-2/1986) și ating vârful către sfârșitul celei de-a treia (prin lucrarea lui Mircea Cărtărescu *Postmodernismul românesc*, 1999). Astfel, se poate spune că postmodernismul din România manifestă în raport cu modelul său occidental o întârziere autoreflexivă de aproximativ două decenii, explicabilă prin mai mulți factori. (Prin „autoreflexivă" subliniez că lipsa unor autoproblematizări nu a coincis cu absența unor fenomene literare integrabile postmodernismului.) Acești factori pot fi reduși la diferența de structură între România postbelică, o țară în curs de industrializare, și Occidentul deja postindustrial. Dacă postmodernismul este un fenomen postindustrial și neoliberal, o infrastructură generată de structură, România este infiltrată de postmodernism la nivelul infrastructurii prin import, nu prin evoluție internă (sau, mai bine zis, această evoluție internă este una infrastructurală – petrecută la nivelul câmpului literar/cultural –, fenomen accelerat de contaminarea cu teorii occidentale pătrunse în România prin mediul academic, prin publicații ca revista *Secolul 20* sau pur și simplu prin cărți și xeroxuri procurate pe piața neagră culturală).

Generația care lansează postmodernismul ca ideologie literară este cea optzecistă. Optzeciștii își impun dominația simbolică prin calitatea „postmodernism", în raport cu care literatura anterioară devine doar „neomodernistă" (termen brevetat de Ion Bogdan Lefter) sau „tardomodernistă" (termen folosit de Cărtărescu), oricum revolută – decupaje și demarcații în câmpul autohton care au rolul de-a augmenta diferența specifică în defavoarea genului proxim (criticii și scriitorii din generații anterioare optzeciștilor vor încerca, dimpotrivă, după cum se va vedea mai jos, să scoată în evidență genul proxim în defavoarea diferenței specifice). Desigur, un fenomen asemănător va afecta chiar postmodernismul: acesta,

1. Brian McHale, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.

puternic de-a lungul anilor '90 (întrucât, dincolo de aportul optzeciştilor, fusese consolidat şi prin acţiunea unor nouăzecişti ca Ion Manolescu; deşi acesta căutase să se disocieze de postmoderniştii optzecişti, postmodernismul ca atare iese consolidat din încleştare), iese din modă în prima parte a anilor 2000 ca urmare a apariţiei generaţiei douămiiste, care prin criticii ei descoperă noi direcţii de exploatat în raport cu predecesorii (pragmatism, New Historicism, Digital Studies, analiză cantitativă etc.), iar prin scriitorii săi (în special prin poeţi) descoperă datele unui nou realism, mai implicat existenţial decât ar fi permis-o postmodernismul.

Post-modernismul, numărul special din *Caiete critice* purtând data 1986[1], marchează *de facto* brevetarea postmodernismului în România. Ea se face cu sprijinul criticilor şaizecişti, care încearcă să-şi integreze propria generaţia, începând cu Marin Sorescu şi Nichita Stănescu, în dinamica noului curent. Eugen Simion:

> [J]udecând lucrurile din perspectivă estetică, ne dăm seama azi că poeţii *generaţiei '60* sunt cu un picior în câmpul modernităţii şi cu altul în afara lui. Manierismul lui Nichita Stănescu (iubirea lui de cuvinte şi, ulterior, miza lui pe *necuvinte*, estetica jocului, viziunea unei poezii *metalingvistice* care să sintetizeze şi să depăşească modelele modernităţii: *poezia fonetică* (Arghezi) şi *poezia sintactică* (Arghezi, Barbu) nu reprezintă, oare, o atitudine postmodernă în poezia românească? Dar barochismul (*onirismul estetic*) al lui Leonid Dimov? Şi ce semnificaţie poate să aibă ironia metafizică a lui Sorescu, trecerea lui de la o poezie demitizantă (aceea din primele cărţi) la o poezie care recuperează epicul şi reinventează mitologia unei lumi pe cale de dispariţie (poezia din *La Lilieci*) dacă nu o depăşire a modernităţii în sensul unei noi sinteze lirice? *La Lilieci* îmi pare o provocare a purismului modernist şi o provocare a hieratismului, ermetismului, refuzului modernist de a comunica într-un limbaj pe care John Barth îl numeşte „democratic". Şi teatrul lui Sorescu se fixează, am impresia, într-o perspectivă postmodernă prin încercarea de a depăşi soluţiile propuse de teatrul existenţialist şi de teatrul absurdului[2].

Nicolae Manolescu:

> [N]u pot accepta ideea care circulă mai ales în articolele criticilor tineri de azi, că linia de demarcaţie între modernitate şi postmodernitate desparte, în poezia românească, generaţia '80 de generaţia '60. Chiar dacă generaţia '60 n-a folosit niciodată termenul, ceea ce ar putea indica faptul că ea n-a avut conştiinţa că aparţine epocii postmoderne, spre deosebire de generaţia '80, care o are, şi încă în mod acut, contribuţia celei dintâi la postmodernitate este considerabilă. Nichita Stănescu nu seamănă cu nici unul dintre poeţii interbelici[3].

---

1. *Post-modernismul* (număr special), *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986; colectivul de redacţie al numărului: Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Ion Bogdan Lefter, Damian Necula; consultanţi: Monica Spiridon, Ştefan Stoenescu.
2. Eugen Simion, „Un concept care îşi caută sensurile", *Caiete critice* (număr special), nr. 1-2, 1986, p. 8.
3. Nicolae Manolescu, „Poeţi pereche", *Caiete critice* (număr special), nr. 1-2, 1986, p. 55.

Într-un conflict pe cât de clar, pe atât de nedeclarat (din raţiuni tactice: şaizeciştii erau cei care gestionau poziţiile de putere simbolică ale momentului) cu aceste poziţii se află optzeciştii. Ei sunt interesaţi să-şi afirme prin intermediul postmodernismului diferenţa specifică în raport cu şaizeciştii, nu să valideze un gen proxim. Mircea Cărtărescu exprimă tranşant această poziţie: „Poezia modernistă de azi (care s-a oficializat şi umple revistele, fiind la fel de inertă ca, de pildă, muzica clasică) trebuie supusă unui rechizitoriu hotărât"[1]. Cărtărescu, care apropie maşina de scris de „aparatul de tortură din «Colonia penitenciară» a lui Kafka" şi de ghilotină[2] (aceasta din urmă instrument al separării, nu al armoniei), caută o ruptură cu modernismul şi la nivelul suportului tehnic: „Nu mă îndoiesc de faptul că o nouă poezie, contemporană cu banda video, va termina cu toate aceste servituţi [ale modernismului]. Eu însumi am visat întotdeauna să îmi «editez» poezia sub formă de casete cu bandă magnetică"[3]. (După 1989 dorinţa i se va împlini, o parte din cărţile sale apărând în format audiobook.) Ion Bogdan Lefter, cel mai activ critic al generaţiei '80, nu este mai concesiv, văzând în postmodernism doar „altceva", nu „acelaşi":

> Cu ceva rădăcini (poate) chiar înainte de al doilea război şi cu simptome tot mai frecvente în anii '70, se produce către 1980 în literatura română trecerea spre „altceva", spre o structură consecutivă modernismului şi pe care am numit-o *postmodernism*. Îl caracterizează în planul atitudinii auctoriale o tendinţă de recâştigare a valorilor umane, „personaliste", o nouă deschidere către real, către „autenticitatea" lumii şi a fiinţei care (se) transcrie; iar în planul mecanismelor poietice, plasarea la un nou nivel a conştiinţei critice încorporate în text, apte să dubleze ca nicicând spontaneitatea talentului cu premeditarea efectelor şi cu controlul lor atent. De unde paradoxul că „noua autenticitate" provine dintr-o acută conştiinţă a artificiului, constrâns pe toate căile să iasă din cercul închis al propriei sale autonomii şi să participe la efortul de exprimare a unei alte sensibilităţi dornice de confesiune. Ca urmare, o nouă stilistică „realistă", afirmând o democratizare a limbajului literaturii şi apropierea dintre subiect şi obiect prin captarea observaţiilor, senzaţiilor şi gândurilor într-un mod mai direct, îşi subordonează o vastă acţiune de recuperare, recondiţionare şi refolosire a depozitului cultural existent, într-o deschidere fără precedent către toate stilurile şi toate manierele[4].

După cum se observă, conceptul de postmodernism al lui Lefter nu este pur literar (o altă diferenţă faţă de Simion, care pretinde că vorbeşte despre curent din punct de vedere „estetic"). Criticul adună sub mantia conceptului şi o serie de aspecte pur politice (democraţie etc.), deghizându-le literar. Totuşi, problema postmodernismului românesc rămâne în anii '80, dar şi ulterior faptul că infrastructura sa nu cuplează cu o structură social-politică-economică. Acest amănunt

1. Mircea Cărtărescu, „Cuvinte împotriva maşinii de scris", *Caiete critice* (număr special), nr. 1-2, 1986, p. 131.
2. *Ibidem*, p. 131.
3. *Ibidem*, p. 132
4. Ion Bogdan Lefter, „Secvenţe despre scrierea unui «roman de idei»", *Caiete critice* (număr special), nr. 1-2, 1986, p. 148.

l-a făcut pe Sorin Alexandrescu să observe în anii '90 că în România se obţinuse „post-modernitatea fără modernizare"[1], iar pe Mircea Martin să vorbească la rândul său de un „postmodernism fără postmodernitate"[2] *à la roumaine*.

Legătura dintre postmodernismul literar şi neoliberalismul politic este totuşi un secret al lui Polichinelle în bibliografia occidentală (de aici şi atacarea postmodernismului de către teoreticieni de stânga ca Fredric Jameson). Postmodernismul românesc însă a fost apolitic înainte de 1990 (deşi a manevrat concepte politice şi a încercat să fie subversiv), iar după 1989 a îmbrăţişat naiv neoliberalismul care era oferit ca unică alternativă României, văzând în el calea cea mai scurtă către societatea bunăstării. „Optzeciştii sunt în primul rând exponenţii unei ideologii neoliberale", scrie senin Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*[3]. Desigur, cu timpul această relaţie avea să devină stânjenitoare, în special pentru optzeciştii aflaţi în contact cu universităţile occidentale, care, spre deosebire de naivii universitari români, priveau critic neoliberalismul. Pentru o încadrare globală, nu lipsită de o anumită idealizare, a postmodernismului românesc în opoziţie cu conceptul critic de postmodernism dezvoltat de Fredric Jameson în *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Christian Moraru oferă un text de referinţă:

> [Jameson] citeşte [...] postmodernismul ca pe un triumf al capitalului, al propagandei de dreapta, al consumului fără sens şi descrie artefactele lui ca pe o „reflectare"/ acceptare a nereuşitelor stângii, socialismului, social-democraţiei, politicilor emancipatorii ale anilor '60 şi aşa mai departe. Însă această noţiune nu depăşeşte spaţiul socio-cultural în care s-a dezvoltat [...]. Mai important, în lumea „a doua" şi chiar „a treia" postmodernismul a fost înţeles şi pus în practică într-o lumină mult mai încurajatoare. În realitate el a fost receptat ca un stil cultural care sfidează diferitele exclusivisme ale esteticii moderniste, şi, în mod analog, ca un discurs politic şi ca o structură socială (pluralistă post-totalitară) manifestându-şi subversivitatea prin mijloace culturale şi, în final, înlocuind ultimul mare experiment al modernităţii în materie de dezumanizare, comunismul. [...] Cum putem vedea acum mai bine, după Războiul Rece, o varietate de culturi a fost activ implicată în producerea postmodernismului ca „stil" şi a postmodernităţii ca „moment" sau „transformare" istorico-politică. Participarea acestor culturi cheamă deja, cred, la descoperirea biografiilor alternative ale postmodernului[4].

Aceste rânduri – conexiunea dintre o idealizare a postmodernismului şi încercarea de a vedea în el un fenomen transamerican, aplicabil şi periferiilor – sunt tipice pentru speranţele puse de optzeciştii români, cărora Moraru le oferă vocea cea mai articulată şi mai cosmopolită. Ulterior însă chiar Moraru va admite că postmodernismul ca filozofie şi epistemologie a avut şi un aspect mai puţin

1. Sorin Alexandrescu, „Reflecţii despre noi înşine. XV. Infinita simulare", *Vineri*, nr. 16, 1999.
2. Mircea Martin, „D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernism sans postmodernité", *Euresis. Cahiers roumains d' études littéraires*, nr. 1-2, 1995 (număr special *Le postmodernisme dans la culture roumaine*), pp. 3-13.
3. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfaţă de Paul Cornea, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 365.
4. Cristian Moraru, „Cafe Europa. Postmodernism. Politici culturale în Epoca «Reciclării»", traducere de Carmina Nica şi Gheorghe Crăciun, *Observator cultural*, nr. 52, 2001.

friendly – cel al postmodernității, reductibil în parte la modelul economic al globalizării[1]. Ca atare, Moraru va propune propria variantă a depășirii postmodernismului (depășire reală, dar și conceptuală) prin perechea cosmodernism-planetaritate, care descriu unul și același fenomen – doar că, în timp ce cosmodernismul este limitat geografic la literatura nord-americană, planetarismul descrie o mișcare transnațională-mondială[2].

Dar asta avea să se întâmple în altă țară, după ce Moraru devine universitar american. Postmodernismul din România se consolidează și atinge punctul de vârf în anii '90 – fenomen marcat de apariția în 1999 a tezei de doctorat a lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (ea indică momentul în care generația optzeciștilor începe să preia puterea în universități, trecând de la gradul de asistenți la cel de lectori, dându-și doctoratele etc.). Desigur, nu lipsesc reacțiile: la cenaclurile provinciale (nu neapărat din provincie) se vorbește de „prostmodernism", iar ura contra lui Cărtărescu este la ordinea zilei. Eugen Simion încearcă să lanseze la mijlocul anilor '90 conceptul „postpostmodernism", prin care căuta să se debaraseze simbolic de ascensiunea optzeciștilor (de care între timp se distanțase), ilustrându-l însă ineficient prin autori ca Nicolae Iliescu[3]. Dar nici chiar toți optzeciștii nu sunt convinși de acoperirea termenului „postmodernism". Gheorghe Crăciun vede în el mai curând remanențe moderniste[4].

---

1. „The paradox that the fragment-, difference-, and indeterminacy-celebrating postmodern distrust of grand narratives has been behind a postmodernism that has spread worldwide not only as an epistemological-literary school of self-inquiring, antitotalist, and delegitimating suspicion but also as the all-embracing, cultural-economic, and hypertechnological postmodernity a.k.a. globalization" – Christian Moraru, „Postmodernism, cosmodernism, planetarism", în Brian McHale, Len Platt (eds.), *The Cambridge History of Postmodern Literature*, Cambridge University Press, New York, 2016, eBook.
2. „In keeping with post-1989 worldwide amplification and densification of human relations, cosmodernism projects postmodernism's newly found historical relationality horizontally across traditions and their unsynchronized temporalities. Thus, cosmodernism starts replacing postmodernism's conceptual unit, the nation-state, with an ever more networked world. [...] This is a transnational rather than post-national process. It leaves the nation behind altogether neither physically nor analytically but works it into broader, «international» and «cosmic» assemblages" (Christian Moraru, „Postmodernism, cosmodernism, planetarism").
3. Eugen Simion, *Fragmente critice*, vol. II: *Demonul teoriei a obosit*, Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 1998, pp. 138-146, 225-232. În stilul său caracteristic, Simion amestecă epuizarea postmodernismului („sunt semne sigure că romanul a devenit deja postpostmodernist"), pe care, de altfel, o deduce dintr-o trăsătură pur postmodernă (autoreferențialitatea autoparodică – pe care o găsește la Nicolae Iliescu, unul dintre puținii optzeciști cu care se mai afla în relații bune), cu o jelanie pe tema contestării modelelor morale și a lui Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.
4. „În ciuda faptului că eu însumi am început în ultima vreme să-l folosesc, postmodernismul nu mi se pare deocamdată un concept cu adevărat funcțional, cu o bine determinată putere de acoperire semantică, suficient de clarificat. Dimpotrivă, el poartă cu sine o echivocitate explicativă, un spirit de toleranță și o deschidere spre plurivalență de-a dreptul inhibante pentru orice intenție sistematizatoare. [...] După părerea mea, literatura postmodernă poate fi privită și ca un precipitat de limbaje eterogene în care elementele moștenite din modernism sunt preponderente" (Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Mușat, cuvânt-înainte de Caius Dobrescu, postfață de Mircea Martin, Editura Polirom, Iași, 2017, pp. 42-43).

Iar Alexandru Muşina, unul dintre cei mai importanţi poeţi optzecişti, atacă postmodernismul imediat după ce apare numărul din 1986 din *Caiete critice*. Muşina propune o întoarcere la subiectul uman, o nouă recentrare care să urmeze desacralizării lumii contemporane[1], un „nou antropocentrism" :

> Convingerea mea este că, după modernism, (ar trebui să) asistăm la *o reîntoarcere spre «uman»* – aşa cum modernismul a fost o „dezumanizare" – la *un nou clasicism, un nou antropocentrism*. Obsesia textului (limbii), a lumilor „secunde", a dus la un impas ; mai mult, ştiinţele umane s-au risipit într-o mulţime de limbaje şi moduri de abordare tot mai specializate care, şi ele, atomizează şi alienează umanul[2].

Ironic, acest nou antropocentrism este cât se poate de consonantă cu teoria umanismului socialist vehiculată prin toată presa ceauşistă a anilor '80. Doar că Muşina, suficient de aerian ideologic pentru a atribui teoria marxistă a alienării lui... Fernando Pessoa[3], nu pare să realizeze acest lucru.

Nu doar lui Cărtărescu îi datorează postmodernismul românesc elaborarea, ci şi lui Ion Bogdan Lefter. Versiunea de postmodernism susţinută de autor are o legătură slabă cu postmodernismul occidental. De fapt, la acesta din urmă Lefter se referă generic şi aproximativ (de regulă, prin referinţe teoretice blocate în anii '70-'80), fără a-l analiza propriu-zis nici ca gen proxim, nici ca diferenţă specifică. Nici postmodernismul românesc, punctul fix al activismului critic al autorului (textele au fost adunate parţial în *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, 2000 ; *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, 2010 etc.), nu se bucură decât de asertări de existenţă : deşi Lefter îi predică întruparea în literatura română, postmodernismul nu ajunge niciodată să se şi reveleze în paginile criticului. Mai mult, dogmatismul manifestat de critic în promovarea generaţiei '80 ca postmodernă i-a atras suspiciunea că ar rămâne „fidel marilor categorii metafizice de unitate şi armonie"[4]. Întinsă în toate colţurile literaturii şi culturii române în căutarea de precursori, reprezentanţi şi adversari ai postmodernismului, critica autorului nu oferă acestei acţiuni nicio bază teoretică, ci doar sensuri vagi, inconcludente sau contradictorii (de pildă, când realismul şi umanismul sunt tratate ca trăsături postmoderne,

1. „Poezia îi redă omului senzaţia de realitate, îl face să locuiască într-o lume cu sens. Omul din lumea modernă este obligat să-şi construiască singur un sens, un centru, un mod de a fi, o dată ce s-a produs desacralizarea" (Alexandru Muşina, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Braşov, 2004, p. 166).
2. Alexandru Muşina, „Postmodernismul la porţile Orientului" [1986], în *idem*, *Poezia. Teze, ipoteze, explorări*, Editura Aula, Braşov, 2008, p. 202.
3. „Dacă sistemul de referinţă e omul natural (cu al său corp animal), lumea modernă e una artificială şi, la limită, fiecare individ în parte riscă să devină – aşa cum arăta Pessoa – el însuşi o maşinărie, să capete un statut de obiect şi o psihologie de obiect. Sursa agresiunii nu e doar exterioară (o lume a obiectelor, de neînţeles, pe care nu le poţi stăpâni), ci şi interioară (tu însuţi începi să te simţi lipsit de sens, obiectualizat şi – ca atare şi în consecinţă – perisabil, devalorizat, redus la pura biologie)" (Alexandru Muşina, *Paradigma poeziei moderne*, p. 163).
4. Ciprian Şiulea, *Retori, simulacre, impostori. Cultură şi ideologii în România*, Editura Compania, Bucureşti, 2003, p. 212.

în teoria standard a postmodernismului lucrurile stând tocmai pe dos). Aşa se face că numeroasele încercări ale lui Lefter de „sinteză", de „cartografiere", de surprindere a „structurilor în mişcare", a „mozaicării" literaturii recente prezintă, pe lângă numeroase detalii utile şi acurate, viciul fundamental al unui sol friabil. Mai important în plan general este programul practic pe care Lefter l-a imprimat revistelor pe care le-a condus şi construit: *Contrapunct* (cel de la începutul anilor '90), *Observator cultural* şi *A(l)titudini*.

Momentul apariţiei cărţii lui Cărtărescu este nu doar un moment de glorie pentru postmoderniştii români (şi de furie pentru cei care reacţionează la această „rătăcire" de import), ci şi o oportunitate pentru manifestarea celui de-al doilea val postmodern din literatura română, condus de Ion Manolescu. Acesta, într-o recenzie la *Postmodernismul românesc*, îi neagă tocmai caracterul postmodern:

> *Postmodernismul românesc* este un exemplu paradoxal de cum se poate construi un discurs istoric şi teoretic despre postmodernism fără *asumarea* gândirii postmoderne care a dus la schimbările paradigmatice elogiate de autorul lui. [...] *Postmodernismul românesc* are o structură ne-postmodernă (organizată în patru „părţi" monolitice), susţinută de un instrumentar ne-postmodern (criteriile şi conceptele operaţionale ale lui Mircea Cărtărescu ţin de o accesare modernă şi câteodată clasică a literaturii şi teoriei literare) şi un discurs adesea ne-postmodern (pasaje impresioniste, ton apodictic)[1].

Ion Manolescu deja se afirmase ca prozator postmodern prin romanul *Alexandru*, dar şi ca teoretician radical care încerca să implementeze şi la nivel de practică ideile postmodernismului. Astfel, în articolul „Şapte idei radioactive" (1997) el cerea următoarele:

> În prezent, reformularea *noţiunii/rolului criticii şi istoriei literare* s-ar putea realiza prin următoarele mijloace: 1. relativizarea „marilor adevăruri" de istorie literară; 2. desfiinţarea monopolului infailibilităţii critice; 3. postmodernizarea discursului critic şi a metodelor de investigaţie istorică; 4. adoptarea unei poziţii teoretice pluraliste, eliberată de prejudecăţi şi inhibiţii; 5. dinamitarea festivismului canonic; 6. democratizarea canonică; 7. liberalizarea concurenţialităţii istorice[2].

În afară de lucrarea lui Cărtărescu, postmodernismul a avut parte mai mult de sinteze compilative. Însă a întâlnit şi adversari de calitate. Cea mai importantă carte din tabăra criticilor săi este *Turnirul khazar* (1997) de Andrei Cornea, manifest „împotriva relativismului contemporan" care propune înlocuirea conceptului esenţialist-platonician de Bine prin „practica somnambulică" a binelui,

1. Ion Manolescu, „Postmodernismul văzut (de un) modern", *Vineri*, nr. 20, 1999.
2. *Idem*, „Şapte idei radioactive", *România literară*, nr. 26, 1997, reluat în *Benzile desenate şi canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011, p. 112.

aşadar, printr-o poetică a conversaţiei şi toleranţei (un compromis totuşi postmodern, s-ar putea spune). Eseul pleacă de la o cunoscută fabulă istorică: în Evul Mediu, conducătorul khazarilor, vrând să aleagă o religie pentru poporul său, ar fi invitat un evreu, un creştin şi un musulman să-şi indice nu opţiunea primară (evidentă), ci opţiunea secundă – religia pe care ar alege-o în al doilea rând –, ieşind câştigător iudaismul întrucât atât creştinul, cât şi mahomedanul indicaseră ca referinţe secunde Vechiul Testament. Pe tâlcul acestei istorioare apocrife, autorul construieşte un argument împotriva epistemologiilor şi ideologiilor parohiale, ancorate fie în esenţialism etnic (cazurile discutate – Constantin Noica sau Ilie Bădescu), fie în relativismul epistemologic reprezentat de Michel Foucault, Richard Rorty sau Paul Feyerabend. Pe scurt, tema cărţii tratează posibilitatea înţelegerii chiar în absenţa unor criterii universale: „Dacă primele opţiuni ale oamenilor îi diferenţiază de obicei şi îi separă după *triburi*, opţiunile secunde tind să-i apropie, să constituie «satul planetar». Ele generează un universalism «blând», non-dogmatic, dar insinuant"[1]. Într-o lucrare complementară, *De la Şcoala din Atena la Şcoala de la Păltiniş sau Despre utopii, realităţi şi (ne)deosebirea dintre ele* (2004), Cornea reia această temă antirelativistă printr-o abordare etică, substituind criteriul adevărului prin acela al responsabilităţii. Astfel, se propune un „test de autoincluziune": buna credinţă a autorului unui proiect este verificabilă prin includerea sa în propriu proiect – „dacă se ia în serios *incluzându-se pe sine în mod esenţial în proiectul său*, nu mai poate fi considerat răspunzător intelectual pentru cele mai grave dintre răstălmăciri"[2]. Distincţia obişnuită dintre „utopic" şi „realist" este înlocuită prin distincţia dintre „atopic" şi „entopic". Spre deosebire de proiectul filozofic entopic al lui Aristotel, cetatea ideală a lui Platon ar fi atopică, întrucât, excluzând filozofii, nu-şi include iniţiatorul. O carte de succes la public, dar mult mai conservatoare decât cea a lui Cornea este *Omul recent* de Horia-Roman Patapievici – critică structurată modular, prin antamarea de referinţe din economie, epistemologie, politologie, sociologie etc. la adresa modernităţii şi a exceselor manifeste în apendicele ei postmodern (relativism, multiculturalism, „corectitudine politică" etc.). „Azi, nimeni nu mai poate renunţa la modernitate fără a produce o catastrofă de civilizaţie. În acelaşi timp, nimeni nu mai poate trăi doar cu ea, fără a fi în cele din urmă redus la un tip de existenţă care merită tot dispreţul"[3] – aceştia sunt termenii dialectici ai poziţiei lui Patapievici, a căror sinteză/reconciliere e găsită pe calea mistică a credinţei („fără o ancorare în Duhul prezenţei lui Dumnezeu, drumul pe care mergem se prăbuşeşte în abis – el *este* deja un abis"[4]). Pot fi găsite aici mai toate clişeele neoconservatorismului cultural, asociat cu un libertarianism economic dezlănţuit. Cartea a fost atacată de revista *Observator cultural* (organul postmodernismului şi al „corectitudinii politice")

1. Andrei Cornea, *Turnirul khazar. Împotriva relativismului contemporan*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997, pp. 179-180.
2. *Idem*, *Şcoala din Atena la Şcoala de la Păltiniş sau Despre utopii, realităţi şi (ne)deosebirea dintre ele*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 79.
3. H.-R. Patapievici, *Omul recent*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 14.
4. *Ibidem*, p. 426.

prin două grupaje de articole care îi sancţionau dur reacţionarismul. În apărare i-au sărit reviste ca *România literară* sau *22*, care au reechilibrat balanţa printr-o şarjă de encomioane.

Postcolonialism

În 1998 Miriam Cooke, şefa Catedrei de Studii Orientale de la Universitatea Duke din Carolina de Nord, vizitează România şi, într-un interviu, conectează poate pentru prima dată problema comunismului românesc la teoria postcolonială:

> [C]omunismul nu a fost încă teoretizat ca o formă de colonialism. Însă situaţia dumneavoastră (sovietizarea ţării, apoi preluarea răspunderii de către comunişti) e foarte asemănătoare cu ce s-a întâmplat în lumea arabă [...], în Algeria, într-o oarecare măsură în Tunisia şi Maroc. Un sistem rusesc/francez încetăţenit, care este apoi înlocuit, fără ca structurile să se schimbe. Atâta timp cât sistemul operează în conformitate cu modelul precedent, atâta timp cât el rămâne îndatorat vechii paradigme, ne aflăm într-o situaţie colonială sau neo-colonială. Şi atunci, întrebarea care se pune este: cum reuşiţi să vă decolonializaţi? Cum vă debarasaţi de vechile structuri? Răspunsul din perspectivă post-colonială ar fi că trebuie să oferiţi puterea tuturor acelor persoane marginalizate în vechiul sistem, patriarhal şi rasist. Din acest unghi, dv. nu vă recuperaţi naţionalismul, pentru că naţionalismul este un construct european, eurocentrist al secolului trecut[1].

Aceste probleme vor fi preluate ulterior şi de sistemul academic românesc, care începe, în special prin catedrele de engleză/americană, să se familiarizeze cu autori ca Edward Said. Un număr din 2001 din *Cahiers de l'Echinox* are ca temă structurantă chiar *Postcolonialism & Postcommunism*. Li se adaugă în ecuaţie şi feminismul: pentru Mihaela Frunză, „atât feminismul, cât şi postcolonialismul se raportează în mod opozitiv [...] la o formă de dominaţie şi simultan la o sursă de opresiune (fie că aceasta este «dominaţia patriarhală» sau cea colonială), faţă de care se constituie ca alternativă politică"[2]. Un text caracteristic este cel semnat de Ion Bogdan Lefter; în stilul său echilibrat, acesta găseşte atât argumente contra (România nu a fost colonie propriu-zisă în plan politic, mental şi cultural-lingvistic), cât şi pentru (prezenţa unor condiţionalităţi coloniale din punct de vedere politic, mental şi cultural), concluzionând: „însăşi raportarea la modelul *colonial* ne poate ajuta să descriem mai bine istoria recentă. Nu vom fi trăind în *post-colonialism*, dar suntem cu siguranţă în postcomunism, adică într-o perioadă de «tranziţie» care lasă în urmă un fel de «ocupaţie» politică şi culturală"[3].

---

1. „Post-(modern, colonial, comunist)". Interviu cu Miriam Cooke de Cosana Nicolae, *Vineri*, nr. 14, 1998.
2. Mihaela Frunză, „Postcolonialism şi feminism. O paralelă conceptuală şi tematică", p. 110.
3. Ion Bogdan Lefter, „Poate fi considerat postcomunismul un post-colonialism?", *Cahiers de l'Echinox*, vol. 1: *Postcolonialism & Postcommunism*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 119.

Ulterior, comparaţia dintre postcomunism şi postcolonialism va fi adâncită de Bogdan Ştefănescu într-o serie de lucrări[1]. De asemenea, Andrei Terian cercetează aplicabilitatea conceptului în context literar, restrângându-i însă legitimitatea pentru literaturile central- şi est-europene la doar trei contexte: „(1) în cazul republicilor din componenţa fostei URSS; (2) în cazul unor regiuni mai mult sau mai puţin autonome din fostul Imperiu Ţarist, precum Polonia, Finlanda şi Transcaucazia; (3) în cazul minorităţilor din fostul Imperiu Austriac (dar nu şi din Ungaria)"[2]. Pentru Terian, care nu discută o întreagă bibliografie marxistă de dinainte de 1948 (Petre Pandrea ş.a.), România nu a avut statut de colonie nici sub comunism, nici înainte.

Ceea ce conectează aceste referinţe bibliografice este caracterul lor nonpolitic – nu pentru că n-ar aborda politicul, ci pentru că o fac cu privire la trecut (în special trecutul comunist), şi nu cu privire la prezent. Din acest punct de vedere, cel mai coerent proiect reflexiv îi aparţine lui Ovidiu Ţichindeleanu, inspirat de o serie de gânditori din America Latină şi Africa (o parte din aceştia traduşi în colecţia „Pluritopic" pe care o îngrijeşte la Editura Idea[3]), dar şi de Frantz Fanon. Încă din 2006, Ţichindeleanu observă că,

> pe măsură ce anticomunismul a devenit piatra de temelie a dreptului însuşi la discurs, scena culturală centrală s-a subîntins de la „stânga" oportuniştilor postmoderni ai hedonismului noncritic pro-capitalist, la fundamentaliştii religioşi ai extremei drepte naţionalist-ortodoxe, trecând prin cei care deţin puterea simbolică a centrului. Cu totul în afara acestei scene, capitalismul şi colonialismul modern continuă să fie teme care au rămas vreme de cincisprezece ani şi rămân în continuare, în mod misterios, în afara câmpului general al discursivităţii[4].

La nivel constructiv, „internaţionalismului totalizator global (manifestat mereu prin abstracţii lipsite de realism mobilizator şi instituţii găzduite şi supracodate de stat)" şi „etnocentrismului tendenţial al ideii socialismului dezvoltat aparte în fiecare ţară", Ţichindeleanu le opune, ca „sarcină crucială a gândirii critice şi practicilor artistice est-europene", „internaţionalismul regional ca localizare generalizată a mişcărilor şi expresiilor transfrontaliere ale Europei de Est"[5]; aşadar, regionalismul ca formă de slăbire şi fragmentare a totalităţii neocapitaliste. Ţichindeleanu preferă conceptului de dezbatere academică austeră ideea, împrumutată de la gândirea decolonială a lui Walter Mignolo & co., a înlocuirii criticii

1. Bogdan Ştefănescu, *Postcommunism/Postcolonialism: Siblings of Subalternity*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2012.
2. Andrei Terian, „Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter)Literary Dependency", *World Literature Studies*, nr. 3-4, 2012, pp. 21-36, tradus în *Critica de export*, pp. 104-129; citatul la p. 127.
3. De exemplu: Arturo Escobar, *Designul relaţional. Criza ecologică şi planificarea pentru Plurivers*, traducere de Ovidiu Ţichindeleanu, Alex Moldovan; Walter Mignolo, *Dezobedienţa epistemică*, traducere de Ovidiu Ţichindeleanu; Achille Mbembe, *Critica raţiunii negre*, traducere de Ciprian Mihali, Andreea Raţiu.
4. Ovidiu Ţichindeleanu, „Colonizarea intimă şi stânga în România", *Le Monde Diplomatique*, iulie 2006, reprodus în *idem*, *Contracultură. Rudimente de filozofie critică*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2016, p. 263.
5. *Idem*, „Unde suntem când gândim în Europa de Est?", în *idem*, *Contracultură*, p. 290.

interne cu o „cunoaștere transformatoare existentă în mod real": „Pentru a parafraza o învățătură desprinsă de la regretatul Giovanni Arrighi: critica internă vizează doar slăbiciunile unei anumite structuri; scopul e însă contracararea puterii înseși"[1]. Însă tot acest discurs rămâne o simplă utopie inaptă să se transforme prin sine însăși în practică/realitate, dincolo de cea discursivă. În acest timp, capitalismul multinaționalelor de tip Mega Image a descoperit de-a lungul anilor 2010 virtuțile augmentării unor mărfuri globale prin condimentări autohtone sau regionale. „Mândria de a fi român" nu este doar un slogan al PSD-ului șovin din ultimii ani, ci și o strategie a celor care desfac mărfuri în România (sau oriunde altundeva). McDonald's, bunăoară, a vampirizat tradițiile culinare ale mai tuturor țărilor în care l-a purtat instinctul filantropic: în Franța comercializează McBagheta, în Italia McPizza, în Germania McCârnatul, în India McCurry, în România McMicul. Și e departe de a fi singur în această luptă de partea specificului național. Lanțul belgian de magazine Mega Image a făcut *rebranding* în anii 2010 prin afișarea tradițiilor românești. Deși continuă, firește, să comercializeze roșii olandeze, castraveți turcești, banane ecuadoriene și lămâi mexicane, Mega Image își face – foarte vizibil – un merit că vinde și „tradiții" (adică produse) „românești". De teama că tot procesul de marketing nu ar fi suficient de elocvent, vânzătoarele de la raionul de produse românești au fost îmbrăcate în costume naționale. Așa cum, într-un film sovietic, dragostea dintre doi tineri nu putea lua naștere decât sub inspirația directă a lui Stalin sau a Partidului, nici în capitalism raportul cu „tradițiile" nu mai poate exista decât ca emanație directă a pieței.

Discuțiile care pun România în termeni de colonie sau periferie ale capitalului internațional au fost importate și în domeniul suprastructurii prin termenul „autocolonizare" propus de teoreticianul bulgar Alexander Kiossev în 1995. El trimite la mecanismele prin care culturile periferice ca România aderă la narativele elaborate în marile centre economice, care-și impun asupra periferiilor nu doar piața, ci și suprastructura. Conceptul a permeat discursul de stânga, sfârșind în ultimii ani prin a identifica orice raportare a periferiilor la standardele de calitate din Occident. Cine dorește, de pildă, șosele mai bune în România se poate trezi acuzat de autocolonizare. Pe lângă că presupune fals o identitate între metropola ca forță economică și metropola ca laborator de idei, conceptul este de fapt reacționar. El poate fi regăsit în spirit și la criticii patrimoniali precum Eugen Simion[2], care se opun importului „fără măsură" de idei „americane" (cele franceze

1. *Ibidem*, p. 295.
2. De remarcat, în acest sens, lungul și confuzul articol semnat de Bianca Burța-Cernat, „Gândirea critică și simulacrele ei", *Observator cultural*, nr. 908-911, 2018. Burța-Cernat combină confesiuni demascatoare de felul „am avut nevoie de aproximativ un deceniu, după absolvirea facultății, pentru a-mi da seama că anumite idei și tipuri de raționament nu erau ale mele, îmi fuseseră induse foarte convingător împreună cu o serie întreagă de teorii, cu bibliografia aferentă" cu utopii puerile precum „intelectualul critic ar putea juca rolul eremitului pe ale cărui rugăciuni, dotate cu o forță și cu o energie imponderabilă, se poate sprijini o lume. E nevoie de o mică minoritate de «asceți», care să se roage – discret, fără a se amesteca efectiv în mersul lumii sublunare – pentru echilibrul acestei lumi. Pentru a continua analogia: e nevoie de o cât de restrânsă comunitate de intelectuali critici care să

neridicând probleme de această natură), invocând preeminenţa fondului naţional, aptă, chipurile, să autoregleze ideile de care are trebuinţă (o reîncălzire a teoriei formelor fără fond, de fapt)[1].

„Corectitudine politică"

O operaţiune simptomatică pentru anticomunismul din postcomunism e reprezentată de traducerea realităţii globale în termenii locali ai experienţei comuniste. Astfel, diverse fenomene de aiurea percepute ca negative – de la aşa-zisa „corectitudine politică" (*political correctness*) până la feminism[2] sau militantismul LGBTQ+[3] – sunt asemănate în bloc cu practicile comuniste. Primele veşti despre existenţa „corectitudinii politice" au ajuns în România în primul cincinal postcomunist. În 1994, Horia-Roman Patapievici publica în revista *22* articolul „Comunismul american":

> [A]şa cum orice organism viu conţine în mod natural germenii cancerului, tot aşa şi orice societate secretă continuu agenţii propriei distrugeri. Între aceşti agenţi patogeni, ispita comunismului (sau a nazismului: pentru mine e acelaşi lucru) este latentă în orice societate. Întocmai cum sufletele sunt ispitite de Nefârtat, la fel sunt societăţile ispitite de recuzita magică a comunismului. [...] agentul patogen s-a

---

reflecteze – nedirecţionat ideologic şi neintruziv – asupra a ceea ce s-a întâmplat sau se întâmplă în lume".

1. După cum observa Christian Moraru: „În Simbolic [...] problema autocolonizării nu se mai pune pentru că psihanaliza recunoaşte rolul fondator pentru subiect al Celuilalt. Scriem, spune ea, cu cerneala altuia; vorbim cu o gură străină, şi o facem de la bun început nu doar pentru a fi şi nici pentru a fi altul sau ca altul, ci pentru a fi noi înşine. Dar, dacă aşa stau lucrurile, atunci nimic din retorica incriminantă a autocolonizării, nimic din relaţia discreditantă de putere şi din descalificarea morală pe care «colonizarea de bună voie» fundamental le implică nu mai rămâne. Asta pentru că binarismul manihean al superiorului şi inferiorului, al centrului şi al marginii, al originii (originalului) şi al ecoului (copiei), al colonizatorului cultural de la distanţă, de «acolo», şi al celui autocolonizat «aici» nu mai rezistă la analiză. Ceea ce rezistă sau trebuie imaginat – mai mult decât oriunde în culturi încă afectate de asemenea fantasme pseudoteoretice – este un alt tip de concatenare a agenţilor culturali în lanţul sau, mai bine zis, în reţeaua orizontală de producere, reproducere şi circulaţie a culturii în lumea de ieri şi în special în cea de azi. Am spus «agenţi» şi m-am gândit, desigur, la *agency* şi la ceea ce a însemnat şi înseamnă să fii agent sau actor cultural de-a lungul istoriei, la felul în care acţiunea culturală se exercită pe trasee mult mai complicate, nu doar pe cele predeterminate de presiuni, blocaje şi cenzuri pe care le-am clasificat ca imperial-oligarhice, naţionaliste sau etnocentrice" (Christian Moraru, „Autocolonizarea", *Observator cultural*, nr. 973, 2019, online: https://www.observatorcultural.ro/articol/un-concept-autocolonizarea/).
2. Vezi Caius Dobrescu, „Este feminismul un totalitarism?", *Cuvântul*, nr. 5, 2006: „Există în spaţiul intelectual românesc o fobie faţă de feminism. Principala sa sursă este analogia dintre feminism şi comunism. Mai larg spus, dintre feminism şi totalitarism. Pornind de la premisa că tot păţitu-i priceput, intelectualii români se simt îndreptăţiţi să privească dojenitor spre liberalismul occidental «decadent», considerat incapabil să-şi recunoască duşmanii dinăuntru".
3. Andrei Pleşu, *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri*, p. 131.

travestit în haine dragi mentalității americane, și anume în straiele luptei împotriva tuturor discriminărilor, ale luptei pentru drepturile tuturor minoritarilor; s-a deghizat, adică, în corectitudinea politică. Corectitudinea politică este, în fond, comunismul american[1].

Patapievici vorbea din auzite, instigat, după propria-i mărturisire, de discuția cu o „profesoară americană"[2]. Deloc mai substanțială era informația lui Cristian Tudor Popescu, care semna în 1998 articolul „Americii i s-a urât cu binele", un text inspirat de o scurtă vizită în Statele Unite, dar redactat în tonuri apocaliptice, ca un scenariu SF distopic (specialitatea lui Popescu înainte de 1990): „Ceea ce se practică acum în SUA pe plan social este un soi de «comunism» cu ciudate reflexe familiare celor care au trăit în anii '50 în Est. [...] America [...] se împotmolește în acest democratism «comunist» împins la absurd"[3]. Astfel de experiențe mai mult sau mai puțin frugale au fost amplificate prin surse cel puțin tendențioase, precum cartea lui Edward Behr *O Americă înfricoșătoare*, tradusă în 1999, nu întâmplător, la Editura Humanitas[4], al cărei director și patron, Gabriel Liiceanu, a dedicat o carte întreagă „corectitudinii politice" (*Nebunia de a gândi cu mintea ta*, 2016) și unde este publicată, de altfel, și *Criza spiritului american. Cum universitățile au trădat democrația și au sărăcit sufletele studenților* de Allan Bloom. Situarea corectitudinii politice în paradigma simbolică a comunismului românesc a devenit în ultimele două decenii un clișeu ritualic al neoconservatorilor români. Liiceanu, Ana Blandiana[5],

1. Horia-Roman Patapievici, „Comunismul american" [1994], în *idem*, *Politice*, ediția a V-a, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 124-125.
2. Pentru raportul real al unei profesoare americane cu privire la situația „corectitudinii politice" la începutul anilor '90, vezi Anita Moss, „Some Confrontational Conversation on Political Correctness", *The Lion and the Unicorn*, vol. 16, nr. 1, iunie 1992, pp. 90-109.
3. Cristian Tudor Popescu, „Americii i s-a urât cu binele", în *idem*, *Timp mort*, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 190.
4. Desigur, Humanitas nu deține monopolul pentru această literatură; pentru o publicație mai recentă, vezi antologia (care include și contribuții românești) William S. Lind, Andrei Dîrlău, Irina Bazon (coord.), *Corectitudinea politică: „religia" marxistă a Noii Ordini Mondiale*, traducere de Andrei Dîrlău, Irina Bazon, Dragoș Moldoveanu, Editura Rost, București, 2015. Pentru o tentativă autohtonă care preia necritic multe clișee anti-PC, vezi Nicu Gavriluță, *Noile religii seculare. Corectitudinea politică, tehnologiile viitorului și transumanismul*, Editura Polirom, Iași, 2018.
5. Ana Blandiana și-a însușit fără să ezite teoriile conspiraționiste – vezi eseul lui Michael Minnicino „New Dark Age: Frankfurt School and «Political Correctness»" (1992) – care pun Școala de la Frankfurt în centrul unui scenariu de tip *Protocoalele Sionului*: „Nu-mi place să fac scenarii, dar am descoperit de curând ceva care m-a tulburat teribil. În anii '20, exista așa-numita Școală de la Frankfurt, o școală de filozofie de culoare marxistă. După ce a venit Hitler la putere, filozofii de la această școală au emigrat în America. La această oră toată viața universitară americană este dominată de filozofia Școlii de la Frankfurt. Adică universitățile americane sunt niște sedii de extremă stângă. Dar, mă rog, asta e o banalitate, toată lumea știe. Ce-am descoperit eu acum este că unul dintre promotorii Școlii de la Frankfurt a scris o cărticică în anii '20, înainte de a părăsi Germania, care se numea *De ce trebuie distrusă Europa*. E o carte pe care n-am citit-o, am citit doar niște referiri la ea. Ei bine, se pare că ea dă apă la moară acelor scenarii conform cărora nimic nu e întâmplător și totul e programat. Adică Europa cu religia ei iudeo-creștină și cu filozofia ei greacă era privită ca o entitate care împiedică dezvoltarea lumii în general prin faptul că

Andrei Pleşu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Dan C. Mihăilescu – toţi aceşti intelectuali publici, aflaţi în poziţii dominante instituţional sau măcar foarte vizibile în câmpul cultural autohton, au simţit în forme repetate nevoia de a se război cu „corectitudinea politică" nord-americană, invocând, de regulă, ca suport comparativ stalinismul represiv din anii '50. De fapt, asemănările, câte sunt, vin dintr-o problemă comună sistemelor, dincolo de toate diferenţele politice: cum pot fi integrate clasele defavorizate? În comunism, integrarea ţăranilor şi muncitorilor în sistemul cultural presupusese, dincolo de operaţiuni la nivelul educaţiei de bază (alfabetizare etc.), coborârea conceptului prea sofisticat de literatură şi artă la niveluri mai accesibile. În Statele Unite, în care a fost dusă o politică de discriminare rasială sistematică până târziu în secolul XX, modelul acţiunii afirmative, introdus din anii '60, în mandatele preşedinţilor John F. Kennedy şi Lyndon B. Johnson, a urmărit scurtcircuitarea unei integrări lente prin procesul aşa-numitei discriminări pozitive (sinonim pentru acţiunea afirmativă), care urma să compenseze dezavantajele cu care plecau în găsirea unor slujbe şi funcţii persoane discriminate (femei, persoane de culoare etc.). Cât despre „corectitudinea politică", aceasta este un termen-umbrelă conservator pentru turnura etică din sistemul academic nord-american din anii '80 încoace, care a avut ca miză revizuirea acelor componente de limbaj ce conservă vechi raporturi de putere în materie de gen, rasă etc. Deşi în SUA nu putea funcţiona şi nu a funcţionat niciodată modelul cultural centralizat din ţările socialiste, ceea ce conservatorii identifică drept „corectitudine politică" prezintă o serie de trăsături comune cu teoria realismului socialist: tropi realist-socialişti precum eroul pozitiv, tipicitatea etc. pot fi regăsiţi, de pildă, în polemicile duse de feministele din SUA împotriva proliferării personajelor feminine în roluri de victimă, chiar când aceasta ar fi fost justificată de datele sistemului politic în care se petrece acţiunea (de pildă, în serialul *Game of Thrones*, un transplant *fantasy* pe un decor medieval tipic, este de aşteptat ca condiţia femeilor să fie în parametrii exploatării medievale; totuşi, serialul a fost criticat pentru că nu oferă o alternativă „luminoasă" personajelor feminine). Însă în România compararea „corectitudinii politice" (amalgamată/confundată cel mai adesea cu acţiunile afirmative) cu realismul socialist se produce la un nivel sensibil mai primitiv şi, de fapt, pur retoric, unde referinţa „realism socialist" semnalează dorinţa utilizatorului de a înfăţişa subiectul discuţiei (progresismul american) în cele mai sumbre culori şi de a bloca orice discuţie despre reformarea sau revizitarea sistemului patriarhal. De altfel, spaima de corectitudinea politică, cu toate formele stilistice şi ideologice diferite pe care le îmbracă această spaimă, este markerul cel mai sigur al apartenenţei la tabăra conservatorismului.

E adevărat, nu toţi intelectualii români sunt captivi în limbajul anticomunist care se intersectează cu vehemenţa anti-PC. După 1989, poziţia conservatoare nu a fost lipsită de replici venite chiar din interiorul câmpului cultural din România. În revista *Observator cultural* apare în 2003 articolul lui Cristian Moraru „«Modelul Cărtărescu» versus «modelul Patapievici»": acesta înscena o antiteză

domină cultural lumea. Deci trebuia distrusă, pentru ca lumea să se dezvolte..." (Monica Andronescu, „Ana Blandiana: «Corectitudinea politică pune grav libertatea sub semnul întrebării»", *Ziarul Metropolis*, 22 noiembrie 2016, online: https://www.ziarulmetropolis.ro/ana-blandiana-corectitudinea-politica-pune-grav-libertatea-sub-semnul-intrebarii/).

exemplară între *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, volumul lui Cărtărescu, și *Omul recent* de Patapievici, care trasa, în fond, opoziția dintre o serie de atitudini progresiste împărtășite de generația lui Cărtărescu, reflectate și în paginile revistei conduse de Ion Bogdan Lefter, și retorica anti-PC, asociată unei constelații de atitudini politice reacționare, câteodată fascistoide, din *hub*-ul instituțional creat de instituții ca Academia Română, dar și zona reacționară a GDS. Moraru avea să revină peste câțiva ani asupra chestiunii corectitudinii politice, sintetizând din interior poziția unui actor în sistemul academic nord-american:

> PC nu este o „filozofie politică" articulată astfel, nu e un obiect care se predă sau se discută în universitate și niciun „obiectiv" pentru îndeplinirea căruia cei ce-l urmăresc se întâlnesc în secret în *back rooms* în care tai fumul de țigară cu cuțitul. PC este – în măsura în care „este" – un fel de *flatus vocis*, o fantomă noțională care capătă trup și devine un fetiș empiric în discursul de dreapta, fie în mediile populare (în SUA), fie printre jurnaliști, scriitori și universitari (în România). Ca o regulă generală, îl numesc ca atare, vorbesc despre el cei ce nu știu despre ce vorbesc. Iar această vorbărie cultural vorbind agramată – de-abia ea „resentimentară" – atribuie realitate ideologică (efect asupra conștiințelor) unei ficțiuni reacționare. Ceea ce există cu adevărat este o *preocupare etică*, nu doar strict politică, pentru anumite probleme și o orientare, o *practică activistă* a criticii și muncii intelectuale în general interesate nu numai în a discuta, dar și în a corecta perspective de lectură exclusiviste sau limitate și, mai larg vorbind, injustiții istorice reale comise, în special de-a lungul modernității, în lumea întreagă, nu doar în SUA. E vremea să recunoaștem că această lume cuprinde și România. „Elitele" [...] nu pot accepta acest lucru pentru că în această lume valorile care asigură chiar statutul „elitist", capitalul de prestigiu și autoritate al persoanelor în cauză, au fost de mult compromise sau în cel mai bun caz obligate să coexiste alături de alternative. Iată de ce numele enumerate mai sus sunt actualmente efectiv interesate în *izolarea* culturii române. Numai într-o Românie insulară valorile anacronice și, în interiorul criticii literare, ignorarea problematicii culturale a *celuilalt* și, mai larg, a construcției identitare a subiectului, a ceea ce în fond discursul literar reprezintă (este și semnifică), poate fi perpetuată[1].

Definind cultura, pe urmele lui Freud din *Moise și monoteismul*[2], drept o operațiune de *cover-up* a unei crime originare, Moraru citește toată literatura produsă sub stindardul luptei contra „corectitudinii politice" drept încercarea de mușamalizare întreprinsă de forțe reacționare înspăimântate de tulburarea insularității lor defazate.

1. „Corectitudinea politică între realitate și fetiș. Mihai Iovănel și Christian Moraru în dialog", *Euphorion*, nr. 4, 2019.
2. Hans Blumenberg, *Rigorism of Truth: „Moses the Egyptian" and Other Writings on Freud and Arendt*, edited, with commentary and an afterword by Ahlrich Meyer, traducere de Joe Paul Kroll, Cornell University Press, Ithaca, Londra, 2018, p. 3.

Canon intern şi revizuiri

Majoritatea discuţiilor canonice de după 1989 au vizat nu relaxarea unui canon marcat literaturocentric, ci redesenarea configuraţiei în termeni de reprezentare simbolică generaţională. Dar însăşi baza acestor discuţii, canonul literar fabricat în comunism, era din punctul de pornire un fals prin aceea că stipula existenţa unui canon estetic pur, „rezistent", care s-ar fi opus canonului „oficial", ideologic. De fapt, de-a lungul comunismului au existat două canoane, dar nu în simultaneitate, ci în succesiune. Primul este cel realist-socialist din anii '50, fundamental ideologic, dar care a inclus – şi poate chiar a produs – capodopere, nu doar în pofida, ci inclusiv pe linia prescripţiilor ideologice: *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu (1952), *Bietul Ioanide* de G. Călinescu (1953), *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran (1954), *Moromeţii* de Marin Preda (1955), *Cireşarii* de Constantin Chiriţă (1956), *Groapa* de Eugen Barbu (1957), *Cronică de familie* de Petru Dumitriu (1957) etc. Treptat, acest canon, odată cu relaxarea dogmei realist-socialiste, a făcut loc unui canon mult mai eterogen, acela al anilor '60-'80, care l-a preluat parţial pe cel al anilor '50 (Marin Preda, Eugen Barbu), excluzând autori penibili literar precum Eugen Frunză, care oricum începuseră să fie excluşi încă din anii '50 dinăuntrul paradigmei realist-socialiste. Acest al doilea canon este destul de amestecat în privinţa criteriilor şi a valorilor estetice şi/sau politice – dovadă că include mai mulţi scriitori anticomunişti slabi decât scriitori comunişti slabi (sensul lui „anticomunist" îi priveşte aici, inevitabil, mai curând pe cei care strecurau şopârle şi alegorii contra regimului decât pe cei care se opuneau frontal comunismului)[1]. Astfel, acest canon din comunism este ideologic în cel mai limpede sens, marcând configuraţiile unor lupte pentru putere şi autonomie în cadrul câmpului cultural comunist, laolaltă cu tot felul de compromisuri ideologice făcute sub masca judecăţii estetice. După 1989 caracterul său ideologic nu dispare. Numeroasele discuţii cu privire la revizuiri[2] urmăresc declarativ fie dublarea criteriului estetic prin cel etic (eticul având funcţie atât incluzivă, prin introducerea unor scriitori „curajoşi" în perioada comunistă, cât şi de excludere a scriitorilor valabili estetic, dar compromişi politic), fie întărirea criteriului estetic prin eliminarea din canonul „comunist" a scriitorilor incluşi acolo graţie unor presupuse compromisuri politice (lista acestora incluzând şi nume de primă mărime, de la Marin Preda la Nichita Stănescu). Pentru prima direcţie poate fi citată Monica Lovinescu, iar pentru a doua, Gheorghe Grigurcu. Însă ambele accepţiuni erau, cum am arătat, deja funcţionale din vremea comunismului. Ceea ce aduce postcomunismul este transformarea implicitului în explicit. Acum pot

1. Câteva nume de autori valorizaţi înainte de 1990 mai mult sau mai puţin episodic de critica „estetică" pentru raţiuni de „anticomunism": Costache Anton, Ion Anghel Mănăstire, Damian Necula, Bujor Nedelcovici, Platon Pardău, Stelian Tănase, Marius Tupan, Petre Sălcudeanu, Dinu Săraru. Dintre scriitorii propriu-zis canonici supraevaluaţi din raţiuni similare pot fi amintiţi Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Octavian Paler, C. Ţoiu (*Galeria cu viţă sălbatică*, 1976).
2. Vezi Andrei Terian, „Legitimitatea revizuirilor morale. De la E. Lovinescu la lovinescianismul actual", în *idem*, *Critica de export*, pp. 195-211.

fi spuse limpede diverse anecdote despre arghirofilia lui Preda sau despre compromisurile suprarealiste ale lui Stănescu. Însă discuţia rămâne la anecdote şi la îndemnuri către revizuiri. Lor li se răspunde prin anecdote de semn contrar (poveşti despre curajul lui Marin Preda ş.a.) şi prin lamentaţii pe seama revizuirilor care ar urma să îndepărteze „marii scriitori" din canon (Eugen Simion fiind aici figura cea mai vizibilă). Dar, în lipsa unor istorii literare şi a unor naraţiuni critice care să depăşească articolul de opinie şi cronica literară expeditivă, substanţa canonului nu se schimbă radical după 1989. O diferenţă stă totuşi în subiectul generaţional care încearcă să monopolizeze scena – optzeciştii precarizaţi ai ultimului deceniu comunist încep în primul deceniu postcomunist să se instituţionalizeze şi să acceseze diverse resurse publice (poziţii în universităţi, în primul rând, dar şi la reviste subvenţionate de Ministerul Culturii sau Uniunea Scriitorilor; de asemenea, procentul de 2% din preţul de vânzare al cărţilor asigurat prin legea timbrului cultural către uniuni de creaţie – în speţă ASPRO, alternativa optzecistă la USR) şi private (burse), naţionale şi globale (colaborări la organe media precum Radio Europa Liberă sau BBC). Această luptă pentru resurse are mai multe înfăţişări epidermice, începând cu lupta ideologică dintre structurile „neocomuniste" (reprezentate de Frontul Salvării Naţionale, apoi de Frontul Democrat al Salvării Naţionale, transformat în PDSR şi apoi în PSD) şi structurile „opoziţiei democrate" (alianţa Convenţia Democrată Română, dar şi mici partide ca Partidul Alianţa Civică sau organizaţii ale intelighenţiei precum GDS). Deşi operaţiunea optzecistă de instituţionalizare reuşeşte, la sfârşitul anilor 2010 tot doi şaizecişti controlează principalele instituţii: Nicolae Manolescu – Uniunea Scriitorilor, iar Eugen Simion – Academia Română. Amândoi sunt acum ultraconservatori (spre deosebire de rolul lor din anii '60-'80), privesc cu mefienţă noul şi investesc resursele instituţionale pe care le au la dispoziţie pentru a conserva canonul construit pe când erau mai tineri.

Dinamici generaţionale

Conceptul de generaţie fusese operaţional în perioada interbelică, atunci când Tânăra Generaţie a lui Mircea Eliade & co. îşi declarase identitatea de grup, provocând agresiv impunerea unor diferenţe specifice faţă de membrii celorlalte generaţii („bătrânii")[1]. În perioada postbelică, impunerea unui operator decenal al generaţiilor i se datorează în principal lui Laurenţiu Ulici, a cărui lucrare *Literatura română contemporană* (1995) – anticipată prin articole publicate în presă – dispune materia în funcţie de criteriul istoric al generaţiilor, identificând între 1956 şi 1986 o unică generaţie compusă din trei promoţii decenale: „şaizeciştii", „şaptezeciştii" şi „optzeciştii", cărora li se adaugă „promoţia reformată", compusă din autori al căror debut a fost întârziat de natura anilor '50 (Mircea Horia Simionescu, Alice Botez, Constantin Ţoiu, Leonid Dimov ş.a.). Deşi aprig contestată, compartimentarea decenală a sfârşit prin a intra în vulgata limbajului critic românesc. Totuşi, dincolo de conceptul preliminar de structurare

1. *Cf.* Mihai Iovănel, *Evreul improbabil*, pp. 61-81.

şi de o schiţă de context cu privire la promoţia '70, criticul nu gândeşte în termeni de morfodinamică a fenomenelor dezbătute, ci în blocuri secţionate axiologic, pe cinci niveluri de performanţă, şi generic (poeţii, prozatorii, dramaturgii şi criticii, istoricii literari, eseiştii). Ca atare, *Literatura română contemporană* este mai curând o panoramă cvasilexicografică şi mai puţin o istorie.

Generaţia care joacă în comunism rolul Tinerei Generaţii interbelice – dar potrivit altor reguli – este cea optzecistă, care, spre deosebire de generaţia şaizecistă a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, unificată în principal de reacţiunea la realismul socialist al anilor '50 şi mai puţin printr-o poetică de grup, este compactă atât biografic (prin formarea în cadrul unui număr redus de cenacluri), cât şi teoretic (un prim concept unificator va fi textualismul dezvoltat de Marin Mincu, dar şi de optzecişti ca Gheorghe Iova, ulterior substituit, din a doua parte a anilor '80, prin conceptul-umbrelă al postmodernismului, acesta având şi avantajul aparenţei unei conectări globale – şi mai actuale decât textualismul anilor '60-'70 – la postmodernismul internaţional). Optzeciştii sunt cei care realizează a posteriori principalele mişcări conceptuale la nivelul literaturii postbelice: ei vor defini şaizecismul ca „neomodernist" (Ion Bogdan Lefter)[1] sau tardomodernist[2], vor anexa scriitori, validându-i poetic în calitate de precursori (Şcoala de la Târgovişte, dar şi Leonid Dimov sau Mircea Ivănescu), vor încerca să rescrie canonul impus de criticii şaizecişti. Însă cum apariţia generaţiei '80 coincide cu momentul în care sistemul comunist decide să reducă finanţarea câmpului literar[3], optzeciştii se vor găsi în ultimul deceniu comunist în poziţii aflate la periferia câmpului literar (profesori navetişti, magazioneri la câte o editură, colaboratori sporadici ai revistelor literare etc.) şi vor trebui să aştepte căderea comunismului pentru a se putea instituţionaliza – e drept că atunci o vor face *en masse*, prin pătrunderea în universităţi şi la cârma unor reviste, conducând doctorate, oferind burse. Încercarea de a reproduce această instituţionalizare târzie duce în teoriile lor la o megalomanie definiţională: ei anexează generaţiei lor scriitori mai vechi şi percepuţi de regulă ca marginali (Mircea Horia Simionescu, Mircea Ivănescu), excluzându-i pe cei neconvenabili a căror centralitate s-ar fi putut dovedi deranjantă sau chiar concurentă în chestiuni de prioritate poetică (vezi discuţiile, începute în anii '80, despre postmodernismul unor Marin Sorescu[4] şi Nichita Stănescu).

Însă la începutul anilor '90 se impune o nouă generaţie, numită – fără fantezie, dar inevitabil, dată fiind logica decenală pusă în mişcare – nouăzecistă. Inventată încă din a doua parte a anilor '80 în paginile SLAST[5] (ceea ce le va

1. Vezi Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, ediţia a II-a, cu un epilog despre neomodernism, Editura Paralela 45, Piteşti, 2012, pp. 230-232.
2. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, *passim*.
3. Ioana Macrea-Toma, *Privilighenţia*, p. 163.
4. Vezi excelenta sinteză a lui Cosmin Borza *Marin Sorescu. Singur printre canonici*, Editura Art, Bucureşti, 2014.
5. „Sintagma «generaţia '90» începe să fie întrebuinţată de prin anii 1986-1987. [...] Aşadar, în măsura în care, până la acea vreme istoria literaturii române contemporane, dar, în egală măsură, şi instituţiile Puterii ce se ocupau de această literatură acceptaseră (primele) şi toleraseră (celelalte) discuţiile despre generaţie, chiar ideea de generaţie, exista o şansă de a întrebuinţa, încă o dată, strategia generaţionistă [...]. Suntem în '86-'87, e cazul şi timpul

permite unor optzeciști să argumenteze că a fost o creație comunistă cu scopul de a-i submina pe ei[1]), generația nouăzecistă găsește un spațiu de afirmare în suplimentul *90* al revistei *Luceafărul*, apărut cu sprijinul lui Laurențiu Ulici. Legată de cenaclul Universitas al lui Mircea Martin – o diferență specifică utilă în raport cu cenaclurile optzeciste Junimea și Cenaclul de Luni, deși în practică nouăzeciștii frecventaseră și Junimea, iar optzeciștii fuseseră prezenți și la Universitas –, noua generație are șansa unui poet reprezentativ cu o poetică extrem de originală, Cristian Popescu. Nu-i nimic surprinzător în faptul că unul dintre primii care raportează existența generației '90 este Laurențiu Ulici în 1994:

> Peste o sută de apariții editoriale, numeroase efemeride adiacente (în cap cu *90* – suplimentul „de direcție" al *Luceafărului* din prima serie postdecembristă), colecții editoriale („Phoenix"), polemici în principalele reviste literare și nu numai, o mare cantitate de vacarm pro și contra. Argumente valorice ale promoției: Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, Daniel Bănulescu, Andrei Damian, Judith Meszaros, Adrian Suciu, Gheorghe Mocuța – în poezie, Marian Ilea, Radu Aldulescu, Cătălin Țârlea, Petre Barbu, Răzvan Petrescu – în proză, Horia Gârbea, Alina Mungiu – în teatru, Dan-Silviu Boerescu, Dan Stanca, Vlad Niculescu, Alexandru Baltag, Corin Braga – în critică și eseistică. Un caracter specific al acestei promoții – determinat de motive social-istorice – este fragmentarea în grupuri [...]. Se vorbește de pe acum despre grupul de la București, grupul de la Brașov, grupul „direcția nouă", de la Cluj etc. ale căror fundamente justificative nu sunt, cum s-ar putea crede, de ordin geografic, ci de ordin estetic[2].

Abia în 1995 însă se va produce prima discuție amplă privind îndreptățirea generației '90 la existență diferențiată de generația '80. În numerele 6-9 din 1995 ale revistei *Echinox*[3], dedicate discutării/afirmării generației '90, un consistent

---

să vorbim despre generația '90. A fost o strategie aceasta, pe care au utilizat-o câteva reviste literare. Mai întâi revistele studențești, *Dialogul* (la Iași), *Echinoxul*. *Echinoxul* are și câteva numere tematice în această privință, unde argumentele despre prefigurarea unei noi generații vin de la nume cu autoritate. Am chiar aici, în față, nr. 2-3/1988, în care, pe prima pagină, e articolul lui Mircea Martin, «Spre o nouă paradigmă literară». Apoi, un sprijin foarte important (din nou, sub aspect strategic) vine de la revista *Amfiteatru* și mai cu seamă – și aici s-ar putea să vi se pară paradoxal – de la aripa optzecistă ce scria la revistă: I. Buduca, Țeposu, T. Ungureanu, care organizează mese rotunde, dezbateri, interviuri (pe 2-3 pagini) deja din 1987, din ce în ce mai susținut în '88-'89, despre tânărul scriitor, despre poeticile diferite ale acestuia. Însă diferite, fără a fi în opoziție cu optzecismul" (Sanda Cordoș, *Echinox*, nr. 6-9, 1995).

1. „Au existat niște interese – și private, și ale puterii politice: la sfârșitul anilor '80 s-a încercat contrapunerea, inventarea unei generații care să permită marginalizarea noului val care era prea nonconformist, prea agresiv. Au existat interese ale unor oameni din interiorul lumii literare care s-au dorit promotori ai unei noi generații și deci și-au dorit prin asta un soclu; au existat de asemenea niște interese ale lumii politice – fie în interiorul secției de propagandă a P[artidului] C[omunist], fie în publicații direct legate de acest centru de putere. Conceptul de generație '90 a fost lansat în suplimentul cultural al ziarului *Scânteia tineretului* pentru a fi opus celui de generație '80" (Ion Bogdan Lefter, *Familia*, nr. 6, 1995).
2. Laurențiu Ulici, „Generația a șaptea (Interval: 1990-2000-2010. Prima promoție: 1990. Trăsături ale promoției '90. Argumente statistice ale exploziei)", *Luceafărul*, nr. 9, 1994.
3. Citatele din *Echinox* sunt preluate din Eugen Simion (coord.), *Cronologia vieții literare românești. Perioada postcomunistă*, vol. VII, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2015.

dosar de recenzii intitulat „Dicţionar de cărţi" indexează pozitivant, ca volume „foarte bune" şi „excepţionale", următoarele titluri: Petre Barbu, *Tricoul portocaliu fără număr de concurs* (1993), Ioana Bot, *Eminescu şi lirica românească de azi* (1990), Corin Braga, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar* (1993), Ruxandra Cesereanu, *Zona vie* (1993) şi *Cădere deasupra oraşului* (1994), Corina Ciocârlie, *Fals tratat de disperare* (1995), Caius Dobrescu, *Efebia* (1994), Horia Gârbea, *Doamna Bovary sunt ceilalţi* (1993), Marian Ilea, *Desiştea* (1990), Silviu Lupaşcu, *Stylit* (1993), Judith Mészáros, *Îngeriada* (1993) şi *We all live in a yellow submarine* (1994), Alina Mungiu, *Evangheliştii* (1993) şi *Românii după '89. Istoria unei neînţelegeri* (1995), Iustin Panţa, *Familia şi echilibrul indiferent* (1995), Horia-Roman Patapievici, *Zbor în bătaia săgeţii* şi *Cerul văzut prin lentilă* (ambele în 1995), Răzvan Petrescu, *Eclipsa* (1993), Ioan Es. Pop, *Ieudul fără ieşire* (1994), Cristian Popescu, *Cuvânt înainte* (1988) şi *Arta Popescu* (1993), Răsvan Popescu, *Omul cu cioc şi ghiare* (1994), Simona Popescu, *Juventus* (1994). Tot în nr. 6-9 din *Echinox*, Corin Braga dă tonul dezbaterilor teoretice, insistând asupra „intereselor de grup" care au stat în spatele unificării optzeciştilor ca postmoderni:

> Menţinută în mod artificial în culisele vieţii literare, ţinută departe, printr-un efect de compresiune, de viaţa zilnică, „administrativă", a culturii noastre, generaţia '80 a dezvoltat o conştiinţă mai acută a distanţei care o desparte de predecesorii imediaţi. Conceptul postmodernităţii pare să se fi ivit (de fapt, să fi fost descoperit, sau chiar „inventat") la momentul potrivit pentru a-i permite să raţionalizeze intuiţia acestei distanţe,

atrăgând atenţia că

> conceptele tactice de generaţie şi promoţie, [...] operând disocieri în tact tot mai rapid ('60, '70, '80, '90, '95 etc.) şi reduceri totalizatoare în care raportul invers proporţional între parte şi întreg creşte cu o rată tot mai mare (generaţia '60 cuprindea literatura română renăscândă, generaţia '80 viza „tânăra generaţie", generaţia '90 – ca titlu – este revendicată de un grup de 20-30 de tineri, de la Bucureşti), riscă să aducă literatura noastră în metastază.

Dan-Silviu Boerescu, criticul cel mai activ în promovarea unei generaţii '90, tratează chestiunea lui „există o «generaţie» '90" ca „axiomă": „Apariţia în mai puţin de un deceniu a circa 30 de autori importanţi, fiecare cu 2-3 cărţi publicate, justifică termenul. Dar a schiţa de pe acum un «portret spiritual» este dificil fie şi numai pentru că generaţia 90 este un fenomen în mişcare. Consider, de fapt, că vârful de formă al generaţiei 90 nu a fost încă atins şi că acest lucru se va întâmpla în jurul anului 2000". Boerescu introduce o serie de atribute polarizate şi cam confuze: „Generaţia '80: epopeea lui Robinson/ anti-totalitarism/ de-structurare/ de-mitizare/ ironie/ canibalism/ metafizică (i)locuţionară/ erotism/ epidermic/ ş.a.m.d. Generaţia 90: frenezia lui Adam/ post-totalitarism/ re-structurare/ mistificare/ autoironie/ calibanism/ patafizică perlocuţionară/ perversiune/ visceral/ et caetera". Ruxandra Cesereanu propune „conceptul de «postoptzecism»", „căci astfel mă pot raporta la o mişcare clară, chiar dacă prin diferenţiere şi neaderenţă faţă de ea". În cadrul dezbaterii „Generaţia. Un concept de istorie literară, un instrument strategic sau un nodul cancerigen?", Corin Braga face o

serie de consideraţii ţinând de gimnastica definiţională, combinând vârsta („anul de naştere al nouăzeciştilor s-ar situa între 1960-1970"), data debutului („nouăzecistul s-ar caracteriza prin debutul în volum în perioada din 1989 încoace") şi „opţiunea personală" („deşi după vârstă s-ar încadra în optzeci, [Radu Sergiu Ruba sau Răzvan Petrescu] se revendică de la structurile de grup ale nouăzecismului" ; „Emilian Galaicu-Păun, [...] deşi născut în 1964, s-a afirmat în valul optzecist"). O miză a acestei discuţii în fond clujene stă în corelaţia dintre notorietatea literară şi geografia literară a generaţiei (Bucureşti *vs* Cluj).

Contraatacul optzecist nu întârzie. În numărul 6 din 1995 al revistei *Familia*, Gheorghe Crăciun se declara deja „puţin obosit de discuţiile pe tema generaţiei '80" :

> Părerea mea este că în cultura română s-ar putea vorbi de patru mari modele literare, sau patru paradigme : modelul bonjurist, cel junimist, cel interbelic şi cel optzecist sau postmodernist, sau cum vreţi să-l numiţi. Începând cu anii 1948 şi până prin 1970, dincolo de proletcultism, acest model constă din recuperări şi epuizări ale unor etape care n-au apucat să se consume natural din cauza nenorocirilor care au venit peste noi. Părerea mea este că acest model în care noi suntem acuma este într-o perioadă de regres, de coborâre, că el a avut, în generaţia '80 momentul de vârf şi că ceea ce se întâmplă de zece ani încoace ţine de acelaşi model, iar cei ce se numesc generaţia '90 nu fac decât să-l epuizeze.

Ion Bogdan Lefter, care respinge relevanţa împărţirii decenale („emblemele istorice-literare de genul postmodernismului sunt mult mai utile decât o formulă limitativă şi pur cronologică aşa cum este aceasta, de generaţie '80"), nu vede „niciun fel de mutaţie vizibilă" „la nivelul retoricilor, al mentalităţilor, al structurilor mari ce compun un model cultural". O poziţie sceptică şi un avertisment oferă în acelaşi număr Sorin Alexandrescu : „Voi v-aţi manifestat de la început ca generaţie, nu se poate uita lucrul ăsta, în opoziţie cu cei mai bătrâni. Şi vi se va întâmpla la fel, în curând va trebui să vă apăraţi pentru că vor veni alte generaţii". În numărul 20 din 1996 al revistei *România literară*, Ion Bogdan Lefter revine la atac cu articolul „Anti-«'90»", întrebându-se retoric dacă „s-a produs în 1989 o schimbare de sistem" şi răspunzând negativ : „Tranziţia unei întregi culturi către o nouă «epistemă» e un proces vast [...] încă o restructurare de proporţii a câmpului artistic autohton e în aceşti ani imposibilă : ea se va putea produce doar după rularea şi «epuizarea» modelului tocmai inaugurat" ; de asemenea, „analiza poeziei sau a prozei cu adevărat valoroase publicate de autori tineri în ultimii ani nu detectează apariţia vreunor limbaje literare noi, ci – dimpotrivă – asimilarea celor lansate în deceniul trecut şi aflate acum în faza decantărilor, a «maturizării»". Lui Lefter îi răspunde Ştefan Borbély (în numărul 25 din 1996 al *Românei literare*, articolul „Pro-«'90»") :

> Nu cred că postmodernismul a atins în profunzime cultura română – şi cu atât mai puţin postmodernismul major, filozofic. Prin urmare, sunt de părere că o istorie literară viitoare, obiectivă, nepărtinitoare va înregistra cel mult incidenţe, dar nu o mentalitate principală, care să acţioneze cu forţa de profunzime a unei amprente stilistice generale, formative. [...] postmodernismul – atunci când pătrunde prin surse de a doua mână, nu prin Foucault, Deleuze sau Guattari, ca să nu trecem Oceanul... – merge la noi într-o direcţie super-estetizantă, pitorească, autohtonizantă (formidabilul *Levant* al lui Cărtărescu), şi nu înspre una filozofică, a ideilor de anvergură.

În polemică intervine şi Corin Braga („Anti-«'80»?", în numărul 26 din *România literară*, 1996); subliniind că optzeciştii sunt speriaţi de ideea de a fi înlăturaţi de chiar mecanismul decenal prin care se impuseseră şi se promovaseră („Ideea de generaţie '60 şi de promoţie '70 a apărut oarecum retroactiv, ca efect şi reacţie a mai vârstnicilor la spiritul de concurenţă şi la dorinţa de ruptură a mai tinerilor scriitori. La rândul ei, apariţia ideii de generaţie '90 vine şi ea dintr-un reflex previzibil: odată declanşat metronomul decenal, acesta începe să scandeze generaţiile, spre spaima de ucenic vrăjitor a optzeciştilor: maşina infernală prin care i-au înlăturat pe înaintaşi riscă să-i înlăture acum şi pe ei"), Braga schiţează un portret psihanalitic al optzeciştilor, a căror apariţie are „caracteristicile unei întoarceri a refulatului":

> Oarecum împotriva voinţei lor, scriitorii mai mari au jucat faţă de tinerii optzecişti rolul unui tată concurent, castrator, care le interzice fiilor locul pe care aceştia îl doresc în cultură. [...] Arma fiului nu mai este o spadă, ci un concept: postmodernismul. Oricâtă justificare ar avea acest model în evoluţia internă a culturii noastre, în adoptarea lui vehementă de către optzecişti se întrezăreşte dorinţa de punere a pietrei tombale peste literatura înaintaşilor. Altfel nu îmi explic de ce acest curent, unul dintre cele mai permisive şi integratoare din istoria universală, a fost înţeles de optzecişti ca un mijloc de negare a „neomodernismului" şaizecist.

Reacţii antioptzeciste pot fi considerate şi manifestele himeriste lansate de nouăzecistul Vasile Baghiu. Plecând de la experienţa sa de asistent medical într-un sanatoriu, el atacă relativismul şi ironia postmodernismului – adică platforma teoretică a optzecismului literar:

> *Himerismul* redă omului iluzia (furată de postmodernism) şi magia (ironizată şi batjocorită în poezia ultimei jumătăţi de secol). [...] Scriindu-mi cărţile, problema mea a fost cum să fac să ies din acest joc al parodiei şi al ironiei (instrumente fundamentale ale gândirii postmoderniste) pe care îl consider şi acum păgubos. Am avut noroc [...] să cunosc de timpuriu [...] boala şi moartea, chinul fiinţei biologice, umilinţele pe care le aduce bătrâneţea, dezastrul decrepitudinii, dar înţeleg că nu sună prea bine să mă laud cu faptul că s-a întâmplat să urmez o şcoală sanitară şi să lucrez într-un sanatoriu. [...] Nu cred că literatura este o distracţie, un divertisment[1].

În 2000, un dosar din *Caiete critice* dedicat nouăzeciştilor[2] va admite existenţa generaţiei – ajutată şi de detaliul că, dintre cei 22 de scriitori şi critici care răspund (Horia Gârbea, Radu Aldulescu, Daniel Bănulescu, Emil Mladin, Dan-Silviu Boerescu, Lucian Vasilescu, Silviu Lupaşcu, Vasile Bardan, Ştefan Drăghici, Mariana Codruţ, Lucian Dan Teodorovici, Ştefan Caraman, Radu Andriescu, Luminiţa Marcu, C. Rogozanu, Dan Gulea, Cristina Ionică, Magda Răduţă, Daniel Cristea-Enache, Bogdan Popescu, Răzvan Voncu, Eugen Simion), cel puţin 11 sunt încadrabili nouăzecismului, raportat la un singur optzecist (Mariana Codruţ), plus câţiva critici tineri.

1. „Primul manifest al himerismului", *România literară*, nr. 8, 1998.
2. *Caiete critice*, nr. 9-12, 2000.

Dacă recunoaşterea unei generaţii '90 distincte de generaţia '80 pusese probleme, odată cu apariţia generaţiei 2000 lucrurile se complică şi mai mult. Rolul de declanşator îl joacă un „Manifest fracturist" redactat de poetul Marius Ianuş în colaborare cu scriitorul basarabean Dumitru Crudu şi publicat în trei versiuni, între 1998 (în *Monitorul de Braşov*) şi 2001 (în *Vatra*). Poetul „trebuie să se pună veşnic în ipostaze extreme", „trebuie să-şi potenţeze sentimentele spre nivelul maxim"[1], proclamă Ianuş, care declară război atât postmodernismului optzecist, cât şi autosuficienţei din zona establishmentului. Fracturismul s-a impus nu prin această poetică vagă şi foarte ezitantă conceptual, ci în calitate de „umbrelă" ce identifică un nucleu de poeţi ai anilor 2000 (Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac, Dan Sociu, Domnica Drumea, Ştefan Baştovoi, Mihail Vakulovski, Alexandru Vakulovski ş.a.) care cultivă, cu duritǎţi de limbaj şi de detaliu, autobiografismul şi critica socială. Dar principalul teoretician al acestei generaţii este Marin Mincu. El fondează teoria tot pe o luptă simbolică între optzecişti şi noua generaţie: la cenaclul Euridice, lectura optzecistului Florin Iaru (ianuarie 2003) se bucurase de reacţii acide din partea tinerilor douămiişti; comentându-i poemele, Adrian Urmanov făcea o profesiune de credinţă:

> Asta înseamnă poezie – să mă joc? Asta înseamnă poezie – să fiu ironic? Asta înseamnă poezie – să fiu gratuit, să?... înţeleg şi partea cu sexualitatea, înţeleg şi partea cu ironia, dar numai ca modalităţi de a spune altceva. Or, foarte rar mi se întâmplă să văd altceva, pe mine chestii de genul „datorie găurită", cum să spun, mi se par atât de gratuite – îmi pare rău – pur şi simplu mă dezgustă, pentru că eu chiar vreau ceva de la poezie şi dacă e să-mi dai ceva – chiar violent, cum vrei, sexual – să fie bine făcut, să fie făcut în aşa fel încât dacă nu mă tulbură, măcar să mă nemulţumească [...]. Da, de acord, e o poezie bine scrisă [...]. Dar de la faptul că dânsul ştie tehnică până la a mă impresiona sau a-mi spune ceva e o mare diferenţă. [...] e ca un mecanism absolut perfect care nu produce nimic, un medicament minune pentru un om care nu e bolnav, cel puţin nu de boala aia. Deci e absolut inutil[2].

Profitând de această criză de receptare cu valoare paradigmatică, după cum nu întârzie să o interpreteze, Mincu avansează ipoteza apariţiei condiţiilor pentru o nouă generaţie:

> [Î]ndrăznim să postulăm că autorii ce debutează în volum în preajma anului 2000 ar putea să configureze un alt câmp de tensiuni semiotice, capabil să genereze o nouă generaţie de creaţie care să corespundă noului orizont de aşteptare. [...] în

1. Marius Ianuş, „A doua anexă [a «Manifestului fracturist»]", în *idem*, *Dansează Ianuş*, p. 330. Întregul „Manifest fracturist", semnat la comun de Crudu şi Ianuş, împreună cu cele două anexe semnate de Crudu (prima) şi de Ianuş (a doua), este reprodus în *Dansează Ianuş*, pp. 321-331.
2. Vezi Marin Mincu (coord.), *Dosarul cenaclului Euridice*, vol. III, Editura Pontica, Constanţa, 2004, pp. 29-29, 33-34. Intervenţia lui Urmanov este caracteristică şi pentru ceea ce de acum înainte va fi citită drept ignorarea de către douămiişti a generaţiilor şi convenţiilor anterioare. După cum Iaru nu întârzie să-şi manifeste perplexitatea în şedinţa cu pricina: „sunt puţin înspăimântat de faptul că o anumită structură şi o anumită istorie a literaturii moderne este aproape necunoscută pentru foarte multă lume" (p. 38).

receptarea textului literar funcţionează acum alte motivări exterioare/interioare ce induc ideea că s-au modificat criteriile de evaluare ale autenticităţii; în mod paradoxal, textualismul, ce promovase novator autenticitatea scriiturii în discursul optzeciştilor, nu mai corespunde deloc sensibilităţii receptive douămiiste[1].

Numele pe care le înaintează deocamdată Mincu sunt Adrian Urmanov, Andrei Peniuc, Răzvan Ţupa, Elena Vlădăreanu, Mitoş Micleuşanu, Marius Ianuş, Ionuţ Chiva, Ioana Baetica. Ideea va fi primită cu un oarecare entuziasm de reprezentanţii mai ofensivi ai douămiismului. Vorbind despre dificultatea *mainstream*-ului (în special optzecist) de a accepta poeţi ca Urmanov, Ţupa, Dan Sociu (deşi nu are probleme în a valida un poet ca Teodor Dună, „un poet foarte talentat", dar care „se încadrează perfect într-un orizont de aşteptare. [...] la limită, ar putea fi considerat nouăzecist, în aceeaşi familie cu Ioan Es. Pop şi Cristian Popescu"), Elena Vlădăreanu oferă o explicaţie: „literatura lor e altfel. [...] ei vorbesc altfel. Literatura lor se naşte la limita dintre comercial, existenţial, mediatic. Nu cunoaşte reguli, nu impune reguli. Scrisul e autentic, e plin de viaţă, e o mărturie a fiinţei de carne (care suferă, e plină de păcate, de remuşcări sau de bucurie) a celui care scrie. În text îl vezi pe autor zvârcolindu-se şi aşa ajunge la tine". În opoziţie cu acest „altfel" autentic, pentru Vlădăreanu

> optzeciştii s-au oprit la un spaţiu (călduţ, confortabil) al textului. Aici s-au dat toate bătăliile lor mari/mici, aici au fost cele mai multe acte vitejeşti. [...] Nu mai e vina nimănui dacă astăzi ei nu ne mai spun mare lucru, ei nu ne mai conving. Dacă noi aducem ceva nou, aducem (şi aici). Lumea pe care o construim nu mai are foşnetul universului de carton. Lumea pe care o s-o întâlniţi în textele noastre o să vă pară cunoscută, aici ne întâlnim cu toţii[2].

Ideile din textul Elenei Vlădăreanu – reproşuri pe care de altfel le fluturaseră şi optzeciştii împotriva şaizeciştilor – sunt preluate polemic de Bogdan-Alexandru Stănescu; admiţând că generaţia 2000 „nu mai poate fi contestată", Stănescu o defineşte prin doi parametri: „faptul că literatura acestei generaţii nu are reguli este deja o regulă extrem de strictă" şi „această grupare eterogenă se defineşte prin ostilitatea celor din jur". „Noi suntem cei care abia am deschis ochii prin '93-'94, cei crescuţi într-un mediu eminamente publicitar, care am învăţat să ghicim în spatele danturii perfecte din reclama la pastă de dinţi, cariile putrefacte ale banilor", afirmă Stănescu, contestând poetica optzecistă: „Nu poţi scrie o poezie total autoreferenţială, livrescă până la sângele hârtiei, când într-o cofetărie vezi o mamă care-şi linge linguriţa după ce a dat fetiţei să mănânce dintr-o prăjitură ordinară. A ignora faptul că trăim într-o societate mizerabilă, într-o ţară demnă de teatrul absurdului ar fi cea mai mare trădare faţă de condiţia de scriitor"[3]. Complementar unor astfel de teorii ale realismului autenticist, poetul

1. Marin Mincu, „O nouă generaţie literară?", *Ziua literară*, 10 februarie 2003, reprodus în *idem* (coord.), *Generaţia 2000 (Cenaclul Euridice)*, Editura Pontica, Constanţa, 2004, pp. 321-322.
2. Elena Vlădăreanu, „«Ia-ţi târfa şi pleacă» sau câteva cuvinte despre ostilitate", *Luceafărul*, nr. 9, 2003, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generaţia 2000*, p. 327.
3. Bogdan-Alexandru Stănescu, „În pat cu Mama Literatura", *Ziua literară*, 24 martie 2003, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generaţia 2000*, pp. 336-337.

Adrian Urmanov lansează manifestul „eu sunt poemul utilitar", mizând pe recuperarea receptorului pierdut al poeziei româneşti. Urmanov critică fracturismul lui Ianuş pentru că, deşi „introduce în ecuaţia comunicării şi contextul scrierii", o face „cu aceeaşi obsesie de absolutizare, de amplificare a importanţei. [...] fracturismul are acelaşi viciu al exagerării unei singure componente a procesului de comunicare şi pierde din cauza accentului prea puternic pe care îl pune pe bruiaj". Urmanov, care vine din zona studiilor de economie şi a unei slujbe corporatiste, propune ca model al poemului textul publicitar: „Poemul utilitar este construit pe principiile textului de advertising, are acelaşi scop de imprimare în memoria receptorului şi evoluează în acelaşi context caracterizat de o concurenţă animalică între formele de persuasiune care acţionează asupra unui receptor comun"[1]. Spre deosebire de vechiul concept de literatură, „poemul utilitar" vrea să depăşească considerarea poemului „drept formă de artă" pentru „a se încadra în acel «ceva» practic, concret, capabil într-adevăr să mobilizeze şi să schimbe ceva în sensibilitatea consumatorului". Totuşi, deşi, potrivit lui Urmanov, poemul utilitar „lucrează cu principii psihologice, teorii de advertising, cercetări de marketing" şi, asemenea materialelor publicitare, are un ciclu scurt de viaţă („ceea ce funcţionează astăzi va fi uzat moral peste doi ani"), tot el face afirmaţia aparent deconcertantă că „singurul punct unitar al creaţiei sale nu va mai rămâne, în esenţă, decât mesajul comunicării sale": ceea ce trebuie înţeles însă în termenii sloganului lui Marshall McLuhan „mediul este mesajul", în sensul că unicul reper al poemului rămâne canalul deschis de comunicare stabilit cu cititorul său[2]. În sprijinul manifestului lui Urmanov va veni Andrei Peniuc, una dintre vedetele cenaclului Euridice, cu două volume publicate în 2003:

> Împreună cu ceilalţi scriitori tineri, voi încerca să cuceresc publicul. Să îl atrag de partea mea. Să mă citească pe mine, să îl fac curios, să îl leg de mine cu fire invizibile. Să îl leg de mine, să îl legăm de noi, cu textele noastre. [...] Într-o bună zi veţi vedea panouri cu reclame la un volum de debut. Până atunci, tinerii scriitori trebuie să se agite continuu, să nu stea locului, să urle cu gura lipită de inimile cititorilor[3].

1. Adrian Urmanov, „eu sunt poemul utilitar", *Ziua literară*, 24 martie 2003, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generaţia 2000*, pp. 340-342.
2. Trebuie spus că manifestul lui Urmanov, citit la Euridice pe 19 martie 2003, în aceeaşi şedinţă cu textul lui Bogdan-Alexandru Stănescu, a avut parte de o primire destul de caustică, începând cu Ştefania Plopeanu şi Ştefan Agopian şi sfârşind cu Ianuş, pentru care Urmanov „nu face poezie de avangardă, poezia unei noi generaţii, el e textualist, el... la fel cum a fost Gheorghe Iova, şi atâţia alţii. E un poet înapoiat, după părerea mea, nu e reprezentativ pentru generaţia mea. Şi, în concluzie, manifestul lui e un manifest înapoiat" (în Marin Mincu (coord.), *Dosarul cenaclului Euridice*, vol. III, p. 523).
3. Andrei Peniuc, „Muşcaţi din noi!", *Paradigma*, nr. 1-2, 2003, reprodus în Marin Mincu (coord.), *Generaţia 2000*, p. 347.

Capitolul 6

Instrumente, direcții, autori

Instrumente. Istorii și dicționare

Primele istorii literare românești datează din secolul al XIX-lea, iar genul a avut parte ulterior de o bogată reprezentare. Aceasta a culminat cu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941) a lui G. Călinescu, o lucrare strălucită din punct de vedere documentar, stilistic și speculativ, însă având mai curând trăsăturile unei ficțiuni etnocentrice: în această ficțiune, literaturii române i se inventează, pe lângă o teleologie bazată pe esențialisme etnice, proporții de literatură centrală pe care tânăra literatură română, un tipic exemplu de literatură periferică, nu le-a avut niciodată. Ulterior, *Istoria...* lui Călinescu a funcționat în același timp ca model și ca frână pentru istoriografia din România: ea a produs mitul că activitatea unui critic literar trebuie să culmineze printr-o istorie literară, însă a stimulat mai curând imitatori (inclusiv de natură teoretică) decât o linie de evoluție. Deși după 1941 au fost produse mai multe istorii literare – uneori simple pastișe după model: Alexandru Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi* (1981) –, din punct de vedere metodologic genul nu a reușit să depășească cu adevărat pragul Călinescu, rămânând blocat într-un cult al autonomiei estetice și într-o perspectivă națională (ori chiar naționalistă) relativ îngustă, lipsită de orizont comparatist și de contextualizare sociopolitică adecvată. După căderea comunismului în 1989 apar, totuși, mai multe încercări de sinteză, unele meritorii: I. Negoițescu, *Istoria literaturii române. 1800-1945* (1991), Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism* (2000), Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)* (2005), Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române* (2008; ediția a II-a, 2019), Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române* (I-II, 2011-2017), Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism* (2019). Ele au în comun, pe lângă importanța alocată *close reading*-ului (un pas înainte, totuși, față de modelul Călinescu), creditul acordat judecății estetice în defavoarea contextualizării sociale, ideologice, politice, mentalitare etc. Chiar când se fac contextualizări politice/ideologice – cazurile Ștefănescu și Negrici –, acestea au rolul de a sublinia lipsuri estetice produse de contaminarea politică a literaturii. Pe de altă parte, deși extrem de bogată ca informație extraestetică, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (I-II, 2001, ediția a II-a, revizuită, I-II, 2009) de Marian Popa suferă, totuși, de etnocentrismul ceaușismului târziu. De asemenea,

se înregistrează mai multe sinteze dedicate unei singure secvențe istorice, tematice sau de gen: Marin Mincu oferă câteva istorii antologice ale poeziei din secolul XX, Mircea Anghelescu publică *Poarta neagră. Scriitorii și închisoarea* (2013), *Lâna de aur. Călători și călătorii în literatura română* (2015), *O istorie descriptivă a literaturii române. Epoca premodernă* (2019) ș.a.m.d.

Dicționarele reprezintă un gen mult mai recent în istoria literară românească. Primul dicționar, unul al literaturii contemporane, a fost construit de același Marian Popa – *Dicționar de literatură română contemporană* (1971; ediția a II-a, 1977). Ulterior, Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității „Al. I. Cuza" din Iași (din 1990 transformat în Institutul de Filologie Română „A. Philippide", ținând de Academia Română) a produs, într-o echipă restrânsă, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900* (1979). Aceste două dicționare au fost urmate de un dicționar al întregii literaturi române, coordonat de trei critici din Cluj-Napoca (Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu) și mobilizând cei mai importanți critici și istorici literari ai momentului; el ar fi trebui să apară în anii '80 ai secolului trecut, însă a fost blocat de cenzura comunistă și a putut apărea abia după căderea lui Nicolae Ceaușescu: *Dicționarul scriitorilor români* (vol. I-IV, 1995-2002). Totuși, acest dicționar se oprea la anul de referință 1989 și, din pricina numeroaselor blocaje administrative la care fusese supus, suferea de numeroase insuficiențe (ca și de o selecție „calitativă" care lăsa pe dinafară numeroși autori care, fără a fi neapărat esențiali, erau totuși reprezentativi). Pentru a compensa acest lipsuri a apărut, coordonat de Eugen Simion sub egida Academiei Române și prin contribuția institutelor de cercetare patronate de aceasta (în special a celor din București, Iași și Cluj-Napoca), *Dicționarul general al literaturii române* (DGLR) (vol. I-VII, 2004-2009), urmat de o selecție revăzută în două volume publicate în 2012 sub titlul *Dicționarul literaturii române*. Anul de referință pentru aceste dicționare era 2003, ceea ce, coroborat cu numeroase insuficiențe (calitative, de informare etc.), a dus la necesitatea unei a doua ediții. Inițiată în 2011 tot sub coordonarea generală a lui Eugen Simion și prin contribuția acelorași institute ale Academiei Române, din a doua ediție a DGLR au apărut, începând de la sfârșitul lui 2016, primele șase volume (A-R). Aspectul cel mai vizibil al modificărilor aduse de ediția a doua îi privește probabil pe tinerii scriitori care încep să fie activi în preajma anului 2000, incluși în a doua ediție a dicționarului (atât individual, cât și într-un articol sintetic). Un alt amănunt stă în caracterul mai incluziv, mai ospitalier al acestei ediții în raport cu lucruri pe care un conservator le-ar considera periferice: literatura de frontieră (corespondența, jurnalul de călătorie), paraliteratura, literatura transnațională etc. DGLR numără în jur de 6 000 de articole, din care aproape 2 000 reprezintă presa și conceptele, restul de circa 4 000 de intrări fiind dedicate scriitorilor (poeți, prozatori, eseiști, dramaturgi, critici, traducători, folcloriști etc.). Probabil că un număr aproximativ egal de scriitori minori și publicații mărunte au rămas pe dinafară. Fără îndoială, dicționarele sunt instrumente tipice pentru secolul XX. Spre deosebire de istoriile literare, dicționarele nu trebuie să fie revoluționare metodologic sau teoretic, dar asta nu înseamnă că viitoarele investigații nu vor putea profita de ele în acest sens; de altfel, până în prezent studiile cantitative din România (reprezentate de Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan,

Ovio Olaru ş.a.) au beneficiat pe larg de *Dicţionarul cronologic al romanului românesc* (vol. I: *De la origini până la 1989*, 2004, vol. II: *1990-2000*, 2011) şi *Dicţionarul cronologic al romanului tradus în România* (vol. I: *De la origini până la 1989*, 2005, vol. II: *1990-2000*, 2017), elaborate de Institutul de Lingvistică şi Teorie Literară „Sextil Puşcariu" din Cluj-Napoca.

Potrivit lui Manolescu, care scria în 2017 despre *Dicţionarul literaturii române*, dicţionarele literare ar trebui să se mulţumească cu consemnarea datelor „pozitive" biobibliografice, fără să intre în partea de critică/analiză a operei; doar istoriile literare de autor (având un singur autor) ar fi, conform lui Manolescu, instrumentul apt să unească istoria şi critica literară, nu şi dicţionarele, la care, prin natura lucrurilor, lucrează mai mulţi colaboratori, cu stiluri şi abordări mai mult sau mai puţin diferite[1]. Manolescu însuşi, în istoria sa din 2008, a renunţat să mai trateze numeroşi autori pe considerentul că aceştia ar fi doar „autori de dicţionar" (adică autori pe care ar trebui să-i trateze numai dicţionarele generale/exhaustive, nu şi istoriile cu un singur autor, cu o acoperire mai limitată). În raport cu articolul lui Nicolae Manolescu, ironia face ca dicţionarele să fie totuşi mai apropiate de tendinţele de pe piaţa academică globală (nu doar anglo-americană): istoriile literare cu un singur autor (şi, implicit, cu o singură naraţiune/un unic punct de vedere) au cunoscut un declin accentuat. Mult mai actuale sunt istoriile cu mai mulţi autori, a căror diversitate (ideologică, stilistică, în materie de abordare sau de specializare etc.) oferă o perspectivă plurală, mai deschisă şi mai democratică asupra obiectului. Astfel, pe lângă avantajele unei bogate informaţii de tip enciclopedic pe mai multe niveluri, dicţionarele sunt mai apropiate de aceste tendinţe decât istoriile cu unic autor.

Direcţii

Scena criticii literare din primii ani de după 1989 este la fel de eterogenă ca peisajul din anii '60, când, odată cu relaxarea cenzurii, care blocase câteva generaţii succesive (generaţia foiletonisticii interbelice – Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu –, generaţia emergentă în interbelic – Alexandru Paleologu –, generaţia emergentă în anii '40 – Alexandru George –, generaţia Cercului Literar de la Sibiu – Nicolae Balotă, I. Negoiţescu, Ovidiu Cotruş ş.a.m.d.), coexistau într-o mare diversitate critici din cele mai diferite promoţii, grupări şi orientări. După 1989 pot fi găsiţi în aceeaşi contemporaneitate critici foiletonişti care au traversat toate fazele ideologice ale postbelicului, precum Cornel Regman (care debutează la începutul anilor '40, ca membru al Cercului Literar de la Sibiu, de pe poziţiile autonomiei esteticului, continuă ca realist-socialist în anii '50 şi prima parte a anilor '60, face figură de conservator care se opune reînnoirilor metodologice în a doua parte a anilor '60, se stabilizează ca foiletonist ironist transideologic de-a lungul anilor '70-'80 şi pozează în liberal de-a lungul anilor '90); critici marxişti care părăsesc marxismul (Z. Ornea, Paul Cornea); critici protocronişti

1. Nicolae Manolescu, „DLR", *România literară*, nr. 24, 2017.

care devin din ce în ce mai naționaliști, atingând poziții conspiraționist-antisemite pe care comunismul totuși le reprimase (Mihai Ungheanu); anticomuniști din exil (Monica Lovinescu, Virgil Ierunca) și din țară (Gheorghe Grigurcu) care pledează pentru rescrierea canonului; critici din exil care popularizează în același timp o filozofie conservatoare ideologic și epistemologic unui comparatism transestetic (Virgil Nemoianu); istorici și critici literari din generațiile vechi (Mircea Zaciu, Ov. S. Crohmălniceanu) și noi (Cristian Moraru) care emigrează în Europa de Vest sau în Statele Unite. Și așa mai departe: o enumerare exhaustivă ar aduce cu taxonomiile fanteziste din acea enciclopedie chineză invocată de Borges. O clasificare este structural dificilă pentru că acele criterii în funcție de care s-ar stabili diferențele specifice sunt extrem de fluctuante. Majoritatea criticilor sunt figuri plurivalente în ceea ce privește combinațiile pe care le angajează în sistem. Nicolae Manolescu, de pildă, reprezintă și foiletonismul (prin cronicile pe care le mai publică o vreme după 1989, dar și prin editorialele săptămânale), și critica de sistem (prin *Istoria critică a literaturii române*); și critica antiestablishment, de-a lungul anilor '90 (când pledează pentru revizuirea canonică și curriculară, în opoziție cu Eugen Simion, președinte al Academiei Române), și forma instituționalizată a criticii (din anii 2000, când devine președintele Uniunii Scriitorilor, ambasador la UNESCO, membru al Academiei etc., iar pozițiile sale devin din ce în ce mai conservatoare, deși – spre deosebire de Simion – nu și naționaliste). De aceea, înainte de a-i aborda micromonografic pe câțiva dintre criticii reprezentativi și importanți activi după 1989, este utilă o trecere în revistă a criteriilor prin care poate fi privită scena criticii și istoriei literare de după 1989.

Din punctul de vedere al *speciilor metaliterare*, foiletonul este forma dominantă de-a lungul anilor '90 până către sfârșitul anilor 2000. Foiletonul (cronica literară, dar și eseul, articolul de opinie etc.) publicat în reviste pentru publicul cultivat (*România literară*), lipsite de rigoare științifică, reprezintă, la fel ca în comunism, principala formă de afirmare și consacrare simbolică. Numeroase CV-uri universitare sunt construite în această perioadă din articole de gazetă. Sistemul, construit și vegheat de critici la rândul lor foiletoniști, o permite. Calitatea monografiilor academice – în speță a tezelor de doctorat – este în acest interval de timp precară, după cum precară este și situația revistelor științifice: la această situație concură și factorul economic, care de-a lungul anilor '90 contribuie la lichidarea unor edituri precum Minerva, specializate în literatură academică. Momentul simbolic pentru schimbarea de paradigmă este 2009, când apare masiva lucrare a lui Andrei Terian *G. Călinescu. A cincea esență*. La origine teză de doctorat, aceasta fixează standarde de calitate care vor crea emulație în cadrul generației emergente a criticilor douămiiști și semnalează că regulile jocului s-au schimbat. Deși majoritatea criticilor douămiiști s-au lansat și s-au impus prin cronici literare, ei vor abandona cu timpul foiletonul, dedicându-se unor construcții mai substanțiale. Deocamdată proiectul douămiist este încă în faza de asamblare; cei mai mulți nu au publicat lucrări în afara programelor doctorale/postdoctorale sau a diverselor granturi și proiecte de cercetare. Însă chiar această dependență de forme de cercetare instituționalizate arată o diferență semnificativă în raport cu fluctuația foiletonistă din anii 1990-2000. În ultimii ani, punctul de rezistență a sistemului a fost publicarea în străinătate (ceea ce Terian a numit „critica de export") – nu

atât volume individuale, cât studii în reviste și volume colective. Critici din ultimul val, născuți după 1989, precum Ștefan Baghiu, deși nu au volume de autor, numără deja mai multe volume editate în străinătate, articole în reviste de prestigiu internațional, prezențe în lucrări și proiecte colective etc.

Din punctul de vedere al *disciplinelor*, cele mai afectate au fost după 1989 teoria literară și literatura comparată. Din motive evidente : performanța în aceste materii depinde strâns de contactul cu bibliografiile internaționale ; or, nici înainte de 1990, cu excepția unor Adrian Marino (*Introducere în critica literară*, 1968), Matei Călinescu (*Conceptul modern de poezie : de la romantism la avangardă*, 1972) sau Paul Cornea (*Introducere în teoria lecturii*, 1988) – pentru a aminti câțiva autori ai unor sinteze originale, nu și pe numeroșii compilatori didactici –, acestea nu avuseseră o tradiție prea bogată. În postcomunism continuă defazarea metodologică. În primele decenii postcomuniste teoria literară practic nu există ca subiect de conversație academică. Iar comparatismul nu depășește, nici în centrele universitare unde este bine reprezentat (în primul rând Cluj-Napoca), nivelul unui diletantism eclectic și provincial. Există însă și excepții. În materie de comparatism, la Timișoara publică lucrări importante autori ca Adriana Babeți (*Amazoanele. O poveste*, 2016) și Mircea Mihăieș. Printre excepțiile înregistrate în teoria literară se numără Paul Cornea, cu monumentala sinteză *Interpretare și raționalitate* (2006) ; dar și, din generații ulterioare, Cristian Moraru cu *Poetica reflectării* (1990) sau Ion Manolescu cu cercetările asupra postmodernismului, în primul rând *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale* (2003), ori Mihaela Ursa cu *Scriitopia sau Ficționalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic* (2005). Scrierile lui Manolescu sunt urmate de *Corpul în imaginarul virtual* de Lucia Simona Dinescu (2007) și de *Byron în rețea sau Cum a rămas liberă canapeaua doctorului Freud* de Alexandru Budac (2009), lucrări explorând aceeași filieră a raporturilor dintre știință/tehnologie și literatură în postmodernitate. La nivelul generației douămiiste – căreia, de altfel, îi aparțin și Dinescu ori Budac – lucrurile au evoluat în teoria literară prin autori ca Andrei Terian, Teodora Dumitru ș.a. Iar pentru cea mai recentă promoție de critici (Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Ovio Olaru, în general autori formați la Cluj), comparatismul și situarea literaturii române în World Literature au devenit spontan o a doua natură. Dintre aceștia, Emanuel Modoc (n. 1992) este primul care publică o carte de autor (la origine teză de doctorat), *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* (2020), în care avangarda nu mai este văzută din unghiul unei literarități explorate prin *close reading*-uri, ca la critica veche, ci e investigată relațional și transnațional. În unele cazuri, volumele sunt publicate direct pe piața occidentală. Așa face Delia Ungureanu, a cărei lucrare *From Paris to Tlön : Surrealism as World Literature* (2017) apare la Bloomsbury, dar și Ștefan Baghiu, coeditor alături de Maria Sass și Vlad Pojoga al volumelor *The Culture of Translation in Romania/Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien* (2018) și *Ruralism and Literature in Romania* (2019). Însă dominantele câmpului metaliterar din România rămân critica și istoria literară locale, în mare parte încă abordate tradițional. Așa se explică de ce un volum ca *Romanian Literature as World Literature* (2018), editat de Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian la Bloomington (în fond, cel mai coerent proiect de exportare a

literaturii române din ultimele decenii), a fost atacat de pe poziții naționaliste și conservatoare de critici din generații diferite ca Eugen Simion, Mirela Roznoveanu și Bianca Burța-Cernat.

Din punctul de vedere al *metodologiilor*, se observă un eclectism favorizat și de poziția dominantă a postmodernismului în cadrul generației '80, un postmodernism identificat mai ales cu poststructuralismul (la rândul său extrem de eclectic și în forma lui occidentală de bază). Din cauza desincronizării generale a câmpului cultural, în România supraviețuiesc o serie de metodologii din anii '60-'70 deja vetuste, îndeosebi tematisme anistorice. Un loc încă vizibil ocupă semiotica (supraviețuitoare a modei structuraliste din anii '60-'70), prin Marin Mincu sau Monica Spiridon. Sociologia literară intră în declin odată cu marxismul, deși autori optzeciști ca Mihai Dinu Gheorghiu (*Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale*, 2007) sau Marius Lazăr (*Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*, 2002) publică lucrări notabile, fiind urmați de Dan Lungu (*Cartografii în tranziție. Eseuri de sociologia artei și literaturii*, 2003; *Evoluția metodelor de cercetare în sociologia artelor*, 2007); în cadrul generației douămiiste, sociologia se întoarce prin Ioana Macrea-Toma (*Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc*, 2009), apoi prin Magda Răduță (*În context. O lectură sociologizantă a literaturii române din ultimul deceniul comunist*, 2019), Ligia Tudurachi („*Grup Sburător*". *Trăitul și scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu*, 2019) ș.a. Odată cu postdouămiiștii, spectrul metodologic se diversifică prin studii cantitative, Digital Studies, New Historicism, geografie literară etc.

Din punct de vedere *ideologic*, de-a lungul anilor 1990-2000 paradigma dominantă ține de un neoliberalism generic. Autorii marxiști (Paul Cornea, Z. Ornea) renunță cu totul la marxism după 1989, ba chiar caută o discreditare retrospectivă a lui, iar autorii naționaliști din aripa protocronistă (Edgar Papu, Mihai Ungheanu) sunt cu totul discreditați. Postmoderniștii ca Mircea Cărtărescu se declară fără ezitare neoliberali. Abia prin generația 2000 se produce depășirea acestui neoliberalism generic, prin intermediul unor metodologii precum Critique, New Historicism, analiza cantitativă, *gender studies* etc., în ale căror bibliografii intră și autori marxiști. Dar prea puțini autori douămiiști par să fie totuși manifest conștienți sau interesați de emfatizarea acestei poziționări materialiste sau marxiste.

Din punct de vedere *instituțional*, metaliteratura din România depinde în anii 1990-2000 de revistele generaliste. Abia în ultimul deceniu și ceva, perioadă în care aderarea la Uniunea Europeană a deschis ușa unor oportunități, mobilități și linii de finanțare, universitățile și institutele de cercetare au devenit efectiv nuclee instituționale ale cercetării.

Autori

Etosul anticomunist al exilului

În decembrie 1989, MONICA LOVINESCU (1923-2008) are un singur volum publicat – *Unde scurte*, tipărit la Madrid în 1978 la una dintre editurile exilului –, însă autoritatea ei în România, construită la postul Radio Europa Liberă (finanţat de guvernul Statelor Unite ca instrument anticomunist de-a lungul Războiului Rece), este uriaşă. După căderea comunismului, bibliografia i se îmbogăţeşte considerabil. Editura Humanitas îi strânge în volume cronicile radiofonice (*Unde scurte*, 6 vol., 1990-1996), apoi îi publică memoriile (*La apa Vavilonului*, 2 vol., 1999-2001), jurnalele ţinute între 1981 şi 2002 (7 vol., 2003-2014) şi chiar un roman inedit scris în franceză din anii '50 (*Cuvântul din cuvinte*, traducere de Emanoil Marcu, 2007). Câteva interviuri (*Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ştefan Lupaşcu şi Grigore Cugler*) fuseseră publicate la Cartea Românească în 1992. Critica practicată de autoare este o mediere între aspectul politic şi cel estetic al operelor – caracter mixt sintetizat de Norman Manea prin formula „est-etică", însuşită ulterior şi de Monica Lovinescu. Ea urmăreşte graficul evoluţiei compromisurilor şi al actelor de curaj ale scriitorilor din ţară, raportându-le la elementul estetic – acesta din urmă destul de mobil, căci autorii compromişi sunt depunctaţi estetic, iar cei curajoşi sunt premiaţi. Totuşi, deşi înainte de 1990 Monica Lovinescu deţine în raport cu criticii din ţară libertatea de a spune ce doreşte, această libertate este restricţionată şi codificată în mai multe sensuri. Criticarea lui Ceauşescu, de exemplu, depindea de fluctuaţiile relaţiilor acestuia cu Statele Unite. De asemenea, accentele pozitive din cronici erau distribuite cu grijă, pentru ca evidenţierea prea apăsată a unor pasaje subversive trecute de cenzură să nu dăuneze autorilor, ducând la retragerea volumelor. Cu toate acestea, în anii '80 simpla evidenţiere pozitivă a unui autor tânăr la Europa Liberă îi putea închide acestuia uşile revistelor şi editurilor din România[1]. Alteori autoarea de recenzii radiofonice trebuie să-şi reprime nemulţumirea punctuală faţă de un autor apreciat global (enervarea faţă de jurnalul apolitic al lui Radu Petrescu, de pildă[2]). Astfel de compromisuri nu erau cu mult diferite de cele din ţară (deşi, desigur,

1. „După 1983 însă am căzut în altă categorie: am fost cenzurată *de tot*, adică nu am mai putut să public nimic. Pentru că poemele mele fuseseră citite cu vocea lui inimitabilă de către Virgil Ierunca la Europa Liberă, pur şi simplu nu am mai putut să public. Nimic. Nici în reviste, nici la edituri. Fireşte, nu am avut o interdicţie scrisă – nu am primit un anunţ oficial, scris, cum că nu mai am dreptul de a publica" (Marta Petreu, *Biblioteci în aer liber. Oameni, cărţi, amintiri*, Editura Polirom, Iaşi, 2014, p. 244).
2. „Continui *Părul Berenicei* [de Radu Petrescu]. Enervată (deşi mai puţin) deoarece nu voi putea scrie pentru radio exact ce cred. A-l ataca pentru «turnul său de fildeş» ar însemna să dau argumente troglodiţilor neorealişti socialişti. A nu pune însă problema unui «jurnal» (doar nu e un roman) de-realizant, nelăsând să filtreze nimic din teroarea asupra literelor (cel puţin asupra lor) ar fi un nonsens. Impas" (Monica Lovinescu, însemnare din 15 octombrie 1981, în *Jurnal esenţial*, ediţie îngrijită de Cristina Cioabă, prefaţă de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 27).

libertatea de la Europa Liberă era sensibil mai mare). Ideea că prin cronicile radiofonice Monica Lovinescu ar fi spus „adevărul", spre deosebire de critica din ţară, este în bună parte o iluzie: acest adevăr nu era de multe ori decât suma unor calcule tactice, a căror raţiune nu a supravieţuit contextului. De pildă, înainte de 1990, în preferinţele Monicăi Lovinescu specia romanului politic a avut cotaţii constant ridicate. Dar şi acestea au fost supuse fluctuaţiilor: în funcţie de compromisurile cu puterea comunistă făcute de autori (chiar de autorii unor cărţi considerate curajoase), aceştia îşi puteau pierde peste noapte cotaţia la bursa Europa Liberă. După 1989, Monica Lovinescu veghează la compromisurile „neocomuniştilor" care stau de partea lui Ion Iliescu cu aceeaşi vigoare cu care veghease înainte baletul scriitorilor cu puterea comunistă. Nemulţumită de poziţionarea lui Augustin Buzura în tabăra Iliescu, Monica Lovinescu îi retrage romancierului valoarea acordată înainte. Memoriile redactate în anii '90 sunt scrise tot din perspectiva „revizuirilor" din postcomunism. Însă faptul că Monica Lovinescu a arhivat acribios o bună parte din compromisurile scriitorilor români cu puterea comunistă rămâne important ca document istoric.

Virgil Ierunca (1920-2006), partenerul intelectual şi de viaţă al Monicăi Lovinescu, s-a bucurat de o mitologizare similară după 1989. Scrierile sale – inclusiv nişte poezii foarte modeste, culese în *Poeme de exil* (2001) – au fost evaluate de la înălţimea acestei mitologii. Cine nu rezona cu limbajul cultic rezervat în anii '90 soţilor Ierunca-Lovinescu era automat plasat în descendenţa lui Artur Silvestri, care în anii '80 publicase în *Luceafărul* un lung serial demascator comandat de Securitate împotriva Europei Libere. Totuşi, de pe urma lui Ierunca rămân puţine texte. Opera lui scriptică este sensibil inferioară celei a Monicăi Lovinescu. În volumul *Româneşte*, publicat la Paris în 1964, textele îndreptate împotriva lui Arghezi, Călinescu, Vianu şi a altor critici compromişi în relaţia cu comunismul sunt pamflete primitive, redactate pe un ton oracular familiar presei de dreapta interbelice mutate în parte în publicaţiile exilului. O carte dedicată „experimentului Piteşti" – *Piteşti* (1981) – a fost mai curând rapsodică, ceea ce era inevitabil în lipsa condiţiilor de documentare obiectivă. Cronicile strânse după 1989 în *Subiect şi predicat* (1993), *Dimpotrivă* (1994), *Semnul mirării* (1995) sunt expresive doar în ce priveşte pamfletele; altfel, recenziile de poezie sunt contaminate de limbajul criticii fenomenologice şi rămân preţios-bombastice. Din păcate, Ierunca şi-a distrus jurnalul parizian din raţiuni tactice – nu voia ca memoria anticomunismului postcomunist să conserve o imagine neromantică a acestui exil. Însă paginile care au supravieţuit, publicate în *Trecut-au anii...* (2000), arată că ar fi putut fi scrierea vieţii lui.

Marxismul reconvertit la liberalism

O biografie exemplară pentru reinventările succesive ale criticilor marxişti este cea a lui Sami Damian (1930-2012). Activitatea lui critică se compune din trei etape. Prima este realist-socialistă. Volumul de debut *Generalitatea şi individualitatea ideii operei literare* (1955) combate „tentativa estetizantă de a evita

analiza orientării ideologice a operei" şi pledează pentru ideea „unităţii indestructibile între generalitatea şi individualitatea ideii artistice", cu exemplificări din Petru Dumitriu (*Bijuterii de familie*), Marin Preda (*Desfăşurarea*) ş.a. *Încercări de analiză literară* (1956) valorifică publicistica din anii 1953-1956 în reviste ca *Gazeta literară*, *Contemporanul*, *Tânărul scriitor*, *Flacăra*. Sunt analizate convenţional cărţile perioadei (*Meridiane sovietice* de Geo Bogza, *La cea mai înaltă tensiune* de Nagy István, *Campanie de primăvară* de Eugen Mandric, *Lauda patriei* de Victor Tulbure, *Faţă-n faţă* de Eugen Frunză), dar şi scrieri mai vechi ale lui Mihail Sadoveanu (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*) şi Ion Călugăru (*Copilăria unui netrebnic*). Apar şi teoretizări aplicate pe teme de rigoare în epocă (eroul pozitiv, recidivele naturalismului), precum şi conspecte din textul-far al lui V. I. Lenin „Organizaţia de partid şi literatura de partid". În *Direcţii şi tendinţe în proza nouă* (1963), Damian încă mai invocă teza leninistă a spiritului partinic în literatură: „Îndrumarea de către partid a literaturii favorizează dezvoltarea aptitudinilor creatoare. [...] Varietatea stilurilor în proza nouă atestă justeţea indicaţiilor partidului". O etapă nouă, eliberată de aceste servituţi, începe prin *Intrarea în castel. Încercări de analiză a prozei* (1970), tot un volum de cronici. *G. Călinescu romancier. Eseu despre măştile jocului* (1971), dezvoltare a unei schiţe din *Intrarea în castel*, este o incursiune tematică şi tipologică, care problematizează noduri social-literare precum clanul, impostorii, iubirea, creaţia etc. *Fals tratat despre psihologia succesului* (1972) încearcă să fixeze „câteva tipuri de deviere a comportamentului la scriitori şi critici literari, aflaţi în faza debutului sau puţin după aceea". Damian scrie despre pronostic şi diagnostic în critică, despre animatori literari, despre „nevoia de vasali" (împotriva rolului de subaltern al criticului în raport cu scriitorii), de regulă sibilinic şi mai mult aluziv. Însă contra lui Marin Mincu lansează totuşi un atac bine ţintit pentru „plimbarea cu arhetipul", mai precis pentru tentativele de critică arhetipală anistorică şi mistică (combinată cu tentative de recuperare a ideii de specific naţional de coloratură etnicistă) practicată de Mincu în *Critice II* (1971) pe marginea scrierilor lui Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu. În fine, cea de-a treia etapă a scrisului lui Damian se consumă după 1989. Criticul, care în 1976 emigrase în Germania, la Heidelberg, este acum un anticomunist neconcesiv. Tipică este polemica epistolară cu Ov. S. Crohmălniceanu şi Radu Cosaşu (reprodusă în *Aripile lui Icar*, 2004) pe tema raportării la comunism de pe poziţiile de dreapta asumate de Damian după despărţirea de realismul socialist. Astfel, Cosaşu e acuzat de „subiectivism de rău augur" şi atitudini idilizante – „apologet necondiţionat" – cu privire la personaje ca Paul Georgescu ori Marin Preda: în *Autodenunţuri şi precizări*, îi reproşează Damian, „nu ni se vorbeşte despre plaga iscată de năvala comunismului". „Există în tine un [Nicolae] Moraru de dreapta!", îi va replica, tot epistolar, Cosaşu. Tot tipică este şi repoziţionarea faţă de G. Călinescu şi Marin Preda, certaţi pentru compromisurile cu comunismul, pentru „actul de ploconire" („ploconirea în faţa Apusului" fusese unul dintre clişeele campaniei împotriva cosmopolitismului occidental din anii realismului socialist). Eseistul nu uită însă nici păcatele fascismului, deschizând fronturi contra moştenirilor contaminate ale lui Martin Heidegger, Mircea Eliade ş.a. În această fază Damian semnează numeroase texte polemice, adunate (unele de mai multe ori) în volumele *Scufiţa Roşie nu mai merge în pădure* (1994), *Replici din burta*

lupului (1997), *Aruncând mănuşa* (1999), *Pivniţe, mansarde, nu puţine trepte* (2002), *Trepte în sus, trepte în jos* (2006), *Păr de aur şi păr de cenuşă* (2006), *Zbor aproape de pământ* (2008), *Nu toţi copacii s-au înălţat la cer* (2010).

Tipic pentru evoluţia marxismului românesc între comunism şi postcomunism este şi traseul intelectual al lui Z. Ornea (1930-2001), cel mai important istoric al ideologiilor politice şi literare din România. Dată fiind perioada comunistă în care şi-a desfăşurat majoritatea cercetărilor, activitatea sa a comportat şi anumite riscuri. Astfel, istoricul trebuia să avanseze pe culoarul îngust şi sinuos dintre rigorile cenzurii, care impuneau păstrarea viziunii oficiale (din documentele de partid) asupra istoriei naţionale, şi rigorile propriei discipline, care cereau o perspectivă cât mai complexă. Subiectele lui Ornea, fie că e vorba de monografii ale unor curente politice-culturale, fie că e vorba de biografii ale unor personalităţi, selectează nu doar actorii socialişti/progresişti din a doua parte a secolului al XIX-lea şi prima parte a secolului următor (C. Dobrogeanu-Gherea, C. Stere, revista *Contemporanul*), dar şi ample secvenţe din tabăra „reacţionarilor" (Titu Maiorescu şi Junimea, sămănătorismul, ţărănismul, „gândirismul" etc.). Însă, indiferent de care parte se plasează punctul de plecare, investigaţia este întotdeauna exhaustivă informaţional, acoperind tot spectrul politic, ideologic, social şi cultural. Doar modularea interpretativă a informaţiei este uneori limitată de intersecţia dintre metoda marxistă a autorului şi evoluţia agendei cenzurii în comunism. Există o legătură directă între gradul de periculozitate al subiectelor lui Ornea (nu doar reacţionarii puneau probleme cenzurii comuniste, ci şi părinţii fondatori) şi lipsa de flexibilitate care atinge sporadic cercetarea. De pildă, rolul în epocă al mişcării socialiste şi apoi al celei comuniste sunt exagerate. În *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea* (1980), structurarea tabloului de epocă se face, simplist, prin invocarea a două „forţe exponenţiale" : „vechiul şi înnoirea" ; dialectica anilor '20 ai secolului XX se reduce la coliziunea dintre tradiţionalism („forţele frenatorii care doreau menţinerea vechilor stări de fapt într-un deceniu sau altul") şi modernitate („forţele aspirând spre înnoirea structurilor"). De notat totuşi că, deşi schema generală poate fi criticată în această speţă, în interiorul volumului criticul îşi păstrează subtilitatea speculativ-disociativă, relevând de pildă modernitatea (cuvânt pe care-l preferă celui folosit de Lovinescu, „modernism") poeţilor de la *Gândirea*. În linii mari, cu toate scăderile punctuale ce pot fi observate ici-colo, monografiile sale rămân fundamentale şi actuale. Activitatea lui Ornea poate fi împărţită în trei etape, corespunzând evoluţiilor ideologice de după al Doilea Război Mondial. Prima perioadă este realist-socialistă, fiind reprezentată de monografia *Junimismul. Contribuţii la studierea curentului* (1966), primul volum individual al autorului, scris, potrivit mărturiei acestuia, între 1959 şi 1962. Grila de interpretare este reducţionist-maniheistă, junimiştii şi Maiorescu fiind demascaţi ca exploatatori cu concepte simpliste caracteristice anilor '50. Cea de-a doua etapă, iniţiată prin *Sămănătorismul* (1970) şi ajungând până la biografia *Viaţa lui C. Stere* (I-II, 1989-1991), cuprinde majoritatea scrierilor lui Ornea. Ea se caracterizează printr-un marxism prob, comprehensiv şi ortodox, de şcoală veche. Abordând un curent oarecare, Ornea procedează printr-o circumscriere exhaustivă modulată dialectic. Astfel, *Junimea şi junimismul* (1975), regândire din temelii a lucrării de tinereţe, este compusă

din următorii pași care aspiră să reconstruiască totalitatea dinamică a fenomenului: expunerea factologică a istoriei Junimii, descrierea ideologiei junimiste, apoi a concretizării acesteia în viața politică; detalierea ideologiei estetice a lui Maiorescu, principalul teoretician al grupării, este urmată de cercetări monografice asupra activității lui M. Eminescu, I. L. Caragiale, Ion Creangă, Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu; capitolele finale urmăresc dialectic atitudinile polemicii trezite de Junimea și sinteza asupra mișcării operată de posteritate. În spirit marxist, Ornea respinge reducționismul estetist curent în istoria literară românească: „a considera marile curente din epoca modernă a culturii românești drept realități exclusiv literar-estetice apare drept o opțiune metodologică puerilă, care nu se verifică defel". Idealul său vizează redarea unei „fizionomii mozaicate" a fenomenelor, „în sfera acestora intrând, în proporții necesare, valori varii și distincte: ideologice, politice, sociologice, estetice, culturale". Fără a respinge relevanța esteticului, istoricul îi ajustează relevanța în funcție de ceilalți factori: „esteticul a funcționat [...] împreună cu alte valori cel puțin egale ca însemnătate, iar autonomia artei s-a supus condiției ei întotdeauna relativă". Poate nu întâmplător, analizele literare propriu-zise alcătuiesc partea cea mai friabilă a operei lui Ornea, cea mai supusă clișeelor și impreciziilor. În critica ideologică însă, istoricul se simte ca peștele în apă. În cele trei ample biografii dedicate lui Dobrogeanu-Gherea, Maiorescu și Stere se manifestă aceeași omniscientă totalizatoare. Ca un prozator realist din secolul al XIX-lea, biograful își urmărește personajele la firul ierbii, reconstituindu-le cele mai mărunte mișcări, pe care le proiectează simultan pe marea pânză a epocii lor. Deși pare să manifeste mai multă simpatie pentru Dobrogeanu-Gherea decât pentru Maiorescu, Ornea își privește comprehensiv – dar nu fără fermitate – toate personajele. Este nu atât un fin psiholog, cât un psiholog-dialectician, care întoarce pe toate fețele ipotezele și enigmele din viețile cercetate. În fine, în cea de-a treia perioadă, care începe după 1989, Ornea încetează să se raporteze explicit la metoda marxistă, îndreptându-se asupra unor referințe mai digerabile de-a lungul anilor '90, precum liberalismul lui E. Lovinescu, căruia îi prefațează amplu și competent prima ediție postbelică necenzurată din *Istoria civilizației române moderne* (singura ediție publicată în comunism, cu croșete, fusese îngrijită și prefațată tot de Ornea). Scrierea de rezistență din această perioadă este *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească* (1995), prima și cea mai substanțială cercetare asupra cotiturii fasciste a Tinerei Generații. Recurgând la ample citate și la comentarii ponderate, istoricul oferă o panoramă echilibrată și fermă a fascizării intelectualilor români în al patrulea deceniu al secolului trecut. Editor scrupulos, Ornea a fost și cel mai important critic al edițiilor de după Șerban Cioculescu. Vreme de aproape două decenii, cronicile din *România literară* au măsurat echilibrat și profesionist fluctuațiile istoriei literare din România.

Protocronismul fascizat

Evoluția lui Mihai Ungheanu (1939-2009), cel mai important critic literar dintre protocroniști, arată aproape didactic că apartenența la protocronism a avut și o importantă componentă tactică sau ținând pur și simplu de întâmplare. Volumul

său de debut, *Campanii* (1970), se angajează în luptă de aceeași parte a baricadei cu Nicolae Manolescu și Eugen Simion, pe meterezele autonomiei esteticului. Ungheanu îi omagiază pe rând pe Maiorescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, împreună cu ideea de scară estetică a valorilor[1]. Sunt criticați în schimb autori din zona naționalismului (de care criticul se va apropia ulterior) – Valeriu Râpeanu, Ion Dodu Bălan, Al. Oprea. Ungheanu arată, de pildă, cum în monografia dedicată lui Octavian Goga de Ion Dodu Bălan („arsenal critic de uz didactic") aspectele politice problematice sunt convertite în monedă estetică atemporală:

> Un scriitor cu o biografie politică încărcată este și Octavian Goga. Poezia sa respiră, sublimat, o ideologie grosolan exprimată în versurile multor confrați din epocă. Motiv pentru care Goga atrage pe admiratorii săi sub unghi politic, care de multe ori nu sunt în stare să-și disocieze reprezentările, crezând că vorbesc despre literat, când de fapt sunt atrași către Goga din motive extraliterare. Preferința politică se mistifică sub încercarea unei demonstrații a valorii estetice[2].

Studiul „Filiera unei disensiuni" (publicat inițial în revista *Amfiteatru* în 1967) cercetează adversitatea dintre admiratorii autonomiști ai lui Călinescu și anticălinescieni, Ungheanu situându-se de partea primilor împotriva criticii marxiste (codificată ca „sociologism"): „Chestiunea la zi a criticii literare e respingerea până la capăt a recrudescențelor sociologismului și oricăror îngustimi și simplificări interpretative, ca și a oricăror încercări de escamotare a adevăratelor probleme ale zilei"[3]. Însă în 1971 apar Tezele din iulie ale lui Ceaușescu, iar Ungheanu se numără printre criticii care le salută. Atacat de Monica Lovinescu la Europa Liberă, el va începe un proces de repoziționare ideologică. Protocronismul lui Edgar Papu, lansat ca teorie la mijlocul deceniului, dă o formă acestei redispuneri: Ungheanu abandonează autonomia esteticului și pe Lovinescu (pentru care păstrează totuși aparențele unei stime formale) în favoarea lui G. Călinescu, a cărui teorie a „specificului național" se potrivește mai bine noului naționalism decât teoria cosmopolită a sincronismului promovată de criticul de la *Sburătorul*. Adversarii lui Ungheanu de acum înainte vor fi atât „proletcultiștii" din anii '50 (Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Cornea, Z. Ornea), cât și autonomiști ca Nicolae Manolescu. În 1986 polemizează cu Gheorghe Rădulescu, înalt demnitar în comunism care atacase protocronismul în *România literară* ca recrudescență a legionarismului interbelic[4]. Ungheanu, care nu-și poate publica articolul de răspuns în țară, ci doar într-un volum editat în exil de Iosif Constantin Drăgan (om de afaceri multimilionar, cu baza în Italia, care sprijină pozițiile naționaliste extremiste ș.a.), instrumentează protocronismul ca adversar al proletcultismului: „Protocronismul, prin propunerea sa programatică de a revizui întreaga zestre a literaturii române, constituie un pericol viu pentru moștenirea proletcultistă";

1. „Singura axă a criticii și istoriei literare este ideea de valoare. O critică fără sentimentul valorii operei de care se ocupă este un nonsens" (Mihai Ungheanu, *Campanii*, Editura Cartea Românească, 1970, București, p. 51).
2. *Ibidem*, p. 56.
3. *Ibidem*, p. 220.
4. Gheorghe Rădulescu, „Profesorii mei de limba și literatura română", *România literară*, nr. 42, 1986.

„Articolul semnat de Gheorghe Rădulescu resuscită, profitând de climatul ideologic al discuţiilor de azi, o mentalitate şi o practică dogmatică pe care mulţi au iluzia că au condus-o de mult pe ultimul ei drum"[1]. După 1989 poziţiile lui Ungheanu se radicalizează în sensul fascismului. Acum membru al partidului România Mare, el tipăreşte scrieri conspiraţioniste cu miză antisemită – *Holocaustul culturii române. Ipoteze de sociologie literară (1944-1989)* (1999); de asemenea, pledează pentru reabilitarea lui Ion Antonescu („Mareşalul a fost un om providenţial") şi în sens negaţionist („Procesul de la Nürnberg a fost doar una din mistificările care au împiedicat omenirea să-şi înţeleagă drama")[2]. În lucrarea *„Adio, domnule Maiorescu!" (Evoluţia criticii socialiste. 1880-1980)* (1995), sub pretextul că cercetează moştenirea critică şi ideologică a lui Gherea, Ungheanu ajunge la concluzia că „o şcoală de critică şi istorie literară omogenă şi autoritară, descinzând din Gherea şi din paginile *Contemporanului*, cu maestru acceptat şi discipoli veritabili, nu există"[3]. Cartea este în fond un pretext pentru a mai trage o salvă împotriva „proletcultiştilor", numiţi acum „neogherişti".

Generaţia '60-'70 (1). Criticii canonici

În primele luni din 1990, EUGEN SIMION (n. 1933) se bucură de un capital simbolic apropiat de cel al lui Nicolae Manolescu. Volumul IV din *Scriitori români de azi*, tipărit în 1989 şi dedicat în mare parte generaţiei '80, este unanim elogiat în presă. Dincolo de textele realist-socialiste publicate în reviste în anii '50 (unele făceau parte dintr-un volum dedicat chiar rădăcinilor realismului socialist, finalizat, dar nepublicat ca atare), în epoca Ceauşescu Simion reuşise să evite în mare compromisurile. Tetralogia *Scriitori români de azi* era o panoramă descriptivă, informativă, adesea expresivă a literaturii postbelice, incluzându-i aici pe interbelicii care şi-au continuat opera după război (Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu ş.a.). Prin lucrări ca *Dimineaţa poeţilor* (1980), criticul importase cu succes tematismul lui Jean-Pierre Richard, aplicându-l asupra poeţilor Văcăreşti şi epocii lor aurorale. Prin jurnalele din *Timpul trăirii, timpul mărturisirii* (1977) şi *Sfidarea retoricii. Jurnal german* (1985), Simion îşi popularizase expresiv stagii în Franţa şi Republica Federală Germania, introducând pentru uzul cititorului român marfă culturală de contrabandă. Eseul central din *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă* (1981) se înscria într-o dezbatere europeană ce pleca de la texte în care poststructuralişti francezi ca Roland Barthes şi Michel Foucault declaraseră moartea autorului. Fără a se ridica la subtilitatea teoretică a acestora, cartea lui Simion afirmă importanţa autorului ca instanţă etică a textului[4]. Aşadar, pe scurt, Simion deţine în momentul decembrie 1989 o operă

1. Mihai Ungheanu, „Cine citeşte citează", publicat în *Originile limbii şi poporului român*, Editura Nagard, Roma, 1986, reprodus în *idem*, *Balansoarele istoriei literare*, p. 123.
2. *Idem*, „Ultimul anticomunist", *Vremea*, 19 ianuarie 1993, reprodus în *Scriitorii de la miezul nopţii*, p. 89.
3. *Idem*, *„Adio, domnule Maiorescu!" (Evoluţia criticii socialiste. 1880-1980)*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1995, p. 214.
4. Pentru o evaluare generoasă a importanţei teoretice a cărţii în plan global, vezi Andrei Terian, „Semnele umanului", în *idem*, *Critica de export*, pp. 245-271.

importantă în contextul criticii românești. Însă prestigiul agonisit este risipit repede în prima jumătate a anului 1990, când Simion se situează de partea lui Ion Iliescu și împotriva Pieței Universității. Criticul începe să fie atacat în presa opoziției intelectuale, care în fond monopolizează dezbaterea culturală (*România literară*, *22*, *Contrapunct* etc.). Optzeciștii se întorc *in corpore* (cu excepții nerelevante) împotriva sa. Vechiul său coleg, prieten și adversar Nicolae Manolescu, lansat în politică de „partea bună" a lucrurilor, devine antiteza lui exemplară. Însă acolo unde Manolescu face carieră politică, Simion face carieră academică. Spre deosebire de Manolescu, Simion intră în Academie în 1992, în 1994 ajunge vicepreședinte, iar în 1998 președinte, rămânând în această poziție vreme de două mandate, până în 2006. Mai ocupă o serie de poziții instituționale prin care controlează *de facto* o bună parte din câmpul birocrației universitare și culturale (președinte al Consiliului Național pentru Certificarea Diplomelor și Certificatelor Universitare, președinte al Comisiei Naționale pentru Certificarea Diplomelor și Certificatelor Universitare în domeniul Filologie, președintele Secției de Filologie și Literatură a Academiei Române, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" etc.). Așadar, accesul la fața oficială a culturii, pe de o parte; marcarea infamantă ca neocomunist, iliescist etc., de cealaltă parte. Excluderea cvasiunanimă a lui Simion din dezbaterea publică în anii '90 are consecințe la nivelul personalității sale. Simion codifică acum în cheie națională adversitatea politică îndreptată împotriva sa. În „ceilalți" el vede ofensiva oficinelor occidentale (Soros & co.) care vor să atace fibra ființei naționale. În tinerețe scrisese o teză de doctorat despre „sincronistul" E. Lovinescu, dar acum interesul său evoluează mai curând pe axa naționalismului lui N. Iorga și a „specificului național" al lui Călinescu. Ideea identității naționale reflectate în literatură este noul cuvânt de ordine, nu fără legătură cu poziția ocupată într-o Academie care-și definește rolul în cheie națională, de custode al identității românești. O mostră din acest discurs:

> [R]omânii n-au pierdut în istorie sentimentul spațiului unic și sacru, dar, după cincizeci de ani de totalitarism, douăzeci de ani de tranziție haotică și, în prezent, datorită unei inteligenții care, pe motiv că regimul lui Ceaușescu a încurajat „național-comunismul", respinge valorile naționale, după toate acestea, zic, sentimentul identității românești bazat pe ideea de spațiu (țară, pământ), neam, tradiție, mod de-a fi etc. este în declin...[1]

Mai mult, fără a sesiza nicio contradicție în raport cu promovarea unei filozofii a naționalismului, Simion fetișizează în continuare principiul autonomiei esteticului. Acesta fusese util înainte de 1990 ca scut împotriva ideologiei oficiale, dar criticul găsește în continuare aici adevărul de neclintit al disciplinei. De fapt, doar la nivel de lozincă, fiindcă în practică Simion citește mai curând autori decât opere – modul său de lectură este din ce în ce mai eticist sau, în cel mai bun caz, preocupat voyeurist de „eul biografic" al autorilor. Așa se explică și seria de volume *Ficțiunea jurnalului intim* (I-III, 2001) și *Genurile biograficului* (I-II, 2008). O bună parte din raftul de cărți pe care îl publică după 1989 valorifică

1. Eugen Simion, „Identitatea românească", *Cultura*, nr. 24-26, 2011.

mitologia interbelică reprezentată de seria Mircea Eliade – Eugen Ionescu – Emil Cioran. Altele sunt dedicate unor autori din secolul al XIX-lea ca Al. Odobescu şi Ion Creangă. Nu literaturii contemporane, cu care criticul a pierdut contactul după 1989: deşi a continuat să scrie în presă – *Caiete critice*, *Literatorul* etc. – şi despre literatura prezentului (*Fragmente critice*, 6 vol.), el a ocolit sistematic autori importanţi precum Mircea Cărtărescu, ale căror critici l-au ostilizat, preferând să scrie – recuzare practică a autonomiei esteticului – despre prozatori şi critici din cercul său de apropiaţi. Toată această producţie îşi are importanţa, dar şi defectele ei. Cărţile păstrează, dincolo de aspectul lor informativ-rezumativ, un caracter relativ cosmopolit, reductibil de fapt la cultura franceză, la care Simion are acces. Spre deosebire de Manolescu, Simion îşi păstrează entuziasmul faţă de literatură (măcar faţă de acea literatură care conservă „identitatea românească"). Dar stilul său, altădată elegant, s-a manierizat, făcând acum abuz de retorisme goale[1] şi de puncte de suspensie. Criticul fusese întotdeauna un descriptiv, desfăşurând comentariul critic pe măsură ce parcurgea la pas operele. Opinia lui se formula doar odată cu repovestirea cărţilor. Însă în această ultimă fază descriptivismul a devenit extrem de prolix, dând ocoluri analitice şi retorice unor chestiuni pe care nu le poate surprinde sintetic. Ideologic, Simion se intersectează cu protocroniştii din anii '80.

Nicolae Manolescu (n. 1939) a fost considerat unanim cel mai important cronicar literar activ în perioada comunistă, deşi şi-a antologat cronicile târziu, abia în 2001 (*Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, I-III). Sorin Alexandrescu îl aşeza în linia canonică Maiorescu-Lovinescu-Călinescu[2], punct

1. Acestea erau vizibile şi în cărţile mai vechi. Marin Mincu observa în cronica din 1983 la *Întoarcerea autorului*: „Eugen Simion îşi conduce demersul critic după metoda «maieutică» a lui Ilie Moromete, dar nu întotdeauna ceea ce vrea să comunice se potriveşte cu o asemenea strategie regizorală; se afirmă mai întâi ceva la modul exclamativ, apoi se pune sub semnul dubiului afirmaţia respectivă pentru a se da răspunsul deja anticipat de tonul iniţial" (Marin Mincu, *Polemos. Duelul cu/în idei*, ediţie îngrijită, prefaţă, note şi comentarii de Bogdan Creţu, Editura Compania, Bucureşti, 2011, p. 120).
2. „O discuţie despre canon ar trebui să pornească de la recunoaşterea faptului evident că «ordinea literară» românească a fost stabilită de patru oameni: Maiorescu (1840-1917), Lovinescu (1881-1943), Călinescu (1899-1965) şi Nicolae Manolescu (n. 1939). Au existat, desigur, şi alţi critici care au alimentat, ori amendat, opiniile «celor patru», dar ei s-au raliat, în linii mari, în fiecare generaţie, opiniilor aceluia din acest cvartet de aur care o reprezenta în modul cel mai strălucit. Însemnătatea «celor patru» este enormă. Ceva demiurgic, astăzi încă fascinant, însoţeşte gesturile lor: Maiorescu ridică din mâlul primordial arhipelagul genurilor şi atitudinilor literare, Lovinescu taie în pădurile şi poienile lui conturul primelor oraşe şi conferă modernismului unica îndreptăţire a existenţei în cultură, Călinescu aduce în *Istoria* lui prima imagine despre sine modernă a literaturii române, iar Manolescu salvează, decenii de-a rândul, din neghina comunistă, grâul curat. Metafora despărţirii apelor de uscat, gestul demiurgic prin excelenţă, implică totodată îndiguirea apelor, respingerea formelor alternative ca *anti*-forme. Demiurgul este şi Marele Defensor: Maiorescu ne apără de demagogie, Lovinescu de păşunism, Călinescu de naţionalism şi antisemitism în plină perioadă antonesciană, iar Manolescu respinge asalturile staliniste şi neoşiste" (Sorin Alexandrescu, „Pentru un mai grabnic sfârşit al canonului estetic", p. 149). La apariţia cronicilor în volum, Alexandrescu a semnat un serial analitic în şase episoade în care reia şi nuanţează situarea anterioară – „Retrospectiva Nicolae Manolescu (I-VI), *Observator cultural*, nr. 88-93, 2001.

de vedere adoptat tacit sau explicit de o bună parte a lumii literare. Într-adevăr, ar fi dificil de negat rolul istoric al cronicii lui Manolescu – o instituţie în sine. Scriind aproape săptămânal despre cărţi, criticul a participat la toate partidele literare importante jucate în comunism: a contribuit la despărţirea criticii foiletoniste de limbajul realist-socialist şi la reabilitarea modernismului, s-a opus protocronismului în anii '70-'80 de pe poziţii raţionale, a luat parte la canonizarea generaţiei '60 sub auspiciile modernismului regăsit, apoi la impunerea generaţiei '80, a cărei poetică postmodernist-ironică a înţeles-o şi a adoptat-o din mers (profitând şi de poziţia sa de conducător al Cenaclului de Luni, frecventat de optzeciştii emergenţi, şi revizuindu-şi astfel mai vechile marote din jurul anilor '70 privind lirica pură şi „manierismul"). În postcomunism a continuat să scrie cronică doar până în 1994, alegând în schimb să-şi reinvestească capitalul cultural în capital politic: o mişcare care arată cât se devalorizase literatura în primul deceniu postcomunist. Cum rezultatele sale electorale au fost însă mai mult mediocre, a abandonat şi politica, reîntorcându-se în anii 2000 la „profesiunea mea, cultura" (titlul unei emisiuni pe care a moderat-o la ProTV în a doua parte a anilor '90), pe care de fapt nu o abandonase cu totul – continuase să conducă *România literară* şi să producă editoriale pe teme specifice (acestea au fost antologate în *Inutile silogisme de morală practică*, 2003, şi în *Lectura pe înţelesul tuturor*, 2003). Însă dacă înainte de 1990 nu avusese funcţii de conducere (exceptând poziţia de redactor-şef adjunct la *România literară* exercitată vreme de câţiva ani din 1971), din 2006 Manolescu este numit ambasador al României la UNESCO, iar din 2005 conduce neîntrerupt Uniunea Scriitorilor. Ca şi Eugen Simion, a făcut parte din numeroase comitete de conducere, având un cuvânt important de spus în ce priveşte curricula învăţământului preuniversitar, legislaţia universitară şi cultura în general. Această dinamică nu este surprinzătoare în raport cu datele lui Manolescu de dinainte de 1990. În comunism el făcuse fără întrerupere politică culturală, beneficiind de luxul unei rubrici fixe săptămânale în cele mai importante reviste din România (*Contemporanul*, apoi *România literară*), dar şi de o inteligenţă speculativă care-l insera cu uşurinţă în contexte conversaţionale cheie. În mai toate cronicile lui Manolescu sunt prezente două niveluri: discursul autorităţii şi discursul convivialităţii. Primul se manifestă prin voinţa de disociere a criticului, prin marcarea energică şi insistentă a aportului său de originalitate. Nenumărate cronici conţin formulări precum „nimeni n-a observat că...", deşi nu de puţine ori criticul nu face decât să reia/rescrie observaţii anterioare. Al doilea nivel, la fel de important ca primul, stă în capacitatea lui Manolescu de a-şi transmite simplu ideile. Dintre ceilalţi critici importanţi din epocă, poate doar Mircea Iorgulescu mai are această calitate (însă, spre deosebire de Manolescu, el a rămas cu precădere un foiletonist, lipsindu-i şi instituţionalizarea universitară de care celălalt a beneficiat din plin). De aceea Manolescu s-a şi putut reconverti imediat după 1989 într-un politician abil, scriind cu uşurinţă articole pe teme politice într-un limbaj perfect adaptat noilor condiţii (*Dreptul la normalitate. Discursul politic şi realitatea*, 1991). Dintre cărţile lui Manolescu publicate înainte de 1990, cel puţin două sunt fundamentale. *Sadoveanu sau Utopia cărţii* (1976), cea mai importantă carte dedicată până azi prozatorului, îl citeşte prin intermediul alianţei metodologice conjuncturale (şi în fond paradoxale) dintre un determinism sociologizant şi motivul arhetipal-atemporal (la modă în epocă)

al livrescului, al lumii văzute ca o carte deschisă și infinită. *Arca lui Noe* (I-III, 1980-1983) îi duce mai departe incursiunile în câmpul criticii sociologice (mai degrabă sociologizante), aplicându-se de această dată la istoria romanului românesc, pe care o citește din perspectiva raportului între forma romanului (perspectiva narativă asupra lumii interne a romanului) și forma socială a lumii exterioare cărții. Acest raport este codificat în baza unui triptic în același timp diacronic și sincronic, descriind evoluția istorică a romanului românesc modern, dar putând coexista și în același spațiu-timp : doric (romanul realist obiectiv), ionic (romanul realist subiectiv) și corintic (romanul nonmimetic-„neeuclidian" de tip *Lumea în două zile* de George Bălăiță sau *Ingeniosul bine temperat* de Mircea Horia Simionescu). Metoda este eterogenă, la fel sursele criticului. Sunt citați structuraliști precum Lucien Goldmann (a cărui idee de omologie între formele literare și cele sociale este operativă în carte, fiind mai convenabilă decât determinismul marxist clasic) și Claude Lévi-Strauss, dar și Albert Thibaudet (care sistematizase și el în perioada interbelică romanul în funcție de conceptele doric și ionic, dându-le însă alt înțeles decât Manolescu; în mod ciudat, și Thibaudet este invocat ca „structuralist genetic", deși impresionismul său foiletonist nu are nimic de-a face cu acesta) ori Erich Auerbach (a cărui metodă de a extrapola pe baza unor decupaje citite analitic-stilistic în corpul operelor este adoptată de critic). Alianța lui Manolescu cu determinismul rămâne pur conjuncturală, deși produce în *Arca lui Noe* cartea cea mai sistematică și importantă a criticului. Dar în *Istoria critică a literaturii române*, *magnum opus* prin care converteşte fascinația din tinerețe față de modelul G. Călinescu, Manolescu va renunța la *frame*-ul marxizant al teoriei din *Arca lui Noe*, deși va păstra conceptele și va relua literal o parte dintre analize. Această renunțare este consonantă cu autonomismul estetic neoimpresionist revendicat de critic: „afirm răspicat că metodele, sistemele, informația și restul n-au nicio valoare, adevărata critică fiind o lectură ingenuă și plină de pasiune a cărților"[1]. Deși foarte eclectică, făcând loc unor analitici dintre cele mai diferite (analiză ideologică, istoriografică, naratologică, stilistică, tematică ș.a.m.d., plus judecățile apodictice de gust), *Istoria...* privește mersul literaturii în afara oricăror raporturi de determinism extraliterar. Din unghiul ei narativ, câmpul literar își este suficient sieși, își elaborează și își generează propriile condiții suficiente de existență. Nu întâmplător, Manolescu include în *Istorie...* vocea diacronică a comunității critice. Distanțând-se astfel de modelul Călinescu, care nu cita alți critici decât vag și superior-minimalizator („unii spun", „s-a observat" etc.), Manolescu intră în dialog cu toți criticii pe care îi consideră relevanți cu privire la un autor sau subiect. Că această discuție nu este sistematică și are *shortcut*-urile ei subiective și arbitrare este inevitabil[2]. Însă

1. Nicolae Manolescu, „Critica literară", *România literară*, nr. 13, 1995.
2. Vezi (nu doar pentru acest aspect) importantul articol al lui Alex Goldiș „Istoria a-critică a literaturii române", *Cultura*, nr. 1, 2009 ; publicat ca recenzie extinsă imediat după apariția *Istoriei...*, rămâne până azi cel mai important studiu pe subiect, alături de paginile dedicate de Andrei Terian aceluiași subiect în *G. Călinescu. A cincea esență*, pp. 598-615. Un alt eseu important – care atinge însă doar incidental *Istoria..*, pornind de la „compendiul" lui Manolescu *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc* (2014) – a fost publicat de Roxana Sorescu: „Fin de partie: recucerirea inocenței (I-II)", *Observator cultural*, nr. 779-780, 2015.

alegerea este ilustrativă pentru filozofia lui Manolescu: istoria literară este o istorie a conversației estetice. Ce iese în afara acesteia (de pildă, realismul socialist, dar și critica lui Gherea; sau, nu mai puțin, aberațiile heteronomist-naționaliste ale protocroniștilor, dar și ale lui Iorga ș.a.) este deplorat sau considerat irelevant (deși – altă inconsecvență – Manolescu nu ezită să apeleze la factori extraestetici pentru a explica/problematiza o operă sau un autor). Cu toate că poate fi socotită cea mai importantă istorie de după cea a lui Călinescu din 1941 (prin acoperire, consistență, talent speculativ, finețe analitică etc.), istoria lui Manolescu este mai vetustă metodologic decât istoria lui Marian Popa. Ea rămâne un instrument conservator – atât prin elogiul pe care alege să-l aducă operatorului estetic, cât și prin opacitatea ei (lucru care o diferențiază de istoriile lui Lovinescu și Călinescu) față de literatura contemporană. Pentru Manolescu, literatura contemporană este cea scrisă în timpul comunismului, prelungită dincolo de 1989 doar prin câțiva autori. Iar aceștia autori, dincolo de nume inevitabile ca Mircea Cărtărescu, sunt recrutați în bună parte din birocrația Uniunii Scriitorilor (Gabriel Chifu, Horia Gârbea ș.a.). În 2019 Manolescu a scos o nouă ediție, revăzută, în care continuă să rămână orb la literatura contemporană, adică la o perioadă de 30 de ani.

Activitatea critică a lui Ion Pop (n. 1941) are două zone principale de interes. În primul rând literatura avangardei istorice, căreia i-a dedicat mai multe lucrări – panorame, monografii, antologii, studii[1] – dintr-o perspectivă care îmblânzește avangarda, raționalizând-o și civilizând-o prin *close reading* și prin reprimarea fondului ei ideologic/politic. În al doilea rând, Pop e preocupat de poezie – începând din anii '60, el s-a aplecat cu migală, dintr-o perspectivă ordonatoare-tematistă, asupra mai tuturor generațiilor și promoțiilor. Principala lucrare publicată după 1989 este vasta panoramă *Poezia românească neomodernistă* (2018). Ea amplifică *Poezia unei generații* (1973), prima sinteză importantă, alături de primul volum din *Scriitori români de azi* de Eugen Simion, consacrată poeziei șaizeciste. Dacă însă cartea din 1973 cuprindea doar zece studii de caz, al căror nucleu era eseul despre Nichita Stănescu (căruia Pop i-a dedicat în 1980 și monografia *Nichita Stănescu. Spațiul și măștile poeziei*), *Poezia românească neomodernistă* include zeci de nume. În structurarea panoramei, Ion Pop apelează, cum făcuse și Eugen Simion, la criterii eterogene. Când nu se izolează singularitatea câte unui poet important („Fenomenul Nichita Stănescu"), se apelează la criterii de *timing* istoric („Debuturi întârziate motivat" – Ștefan Aug. Doinaș), la criterii zonale („Gruparea *Steaua* și ieșirea din proletcultism", „Momentul *Echinox*"), de gen literar („Baladiști, trubaduri, oficianți ai ritualului liric") sau autorial („Mutații în universul liric «feminin»"), dar cel mai adesea la clasificări tematice: „Lirică reflexivă. Angajamentul etic" (Ana Blandiana), „Poezia în for" (Adrian Păunescu, Mircea Dinescu, Dorin Tudoran ș.a.), „Fantezism ironic, parodic,

1. *Avangardismul poetic românesc* (1969), *Avangarda în literatura română* (1990), *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei* (1993), *Gellu Naum. Poezia contra literaturii* (2001), *Introducere în avangarda literară românească* (2007). Cea mai recentă sinteză: studiul introductiv „Avangarda românească – o «sinteză modernă»", în *Avangarda românească*, antologie, studiu introductiv, cronologie, referințe critice și note de Ion Pop, postfață de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2016, pp. V-LXVI.

elegiac" (Marin Sorescu, Petre Stoica, Emil Brumaru ș.a.), „Tematică religioasă" (Nicolae Ionel), „Poezia printre cărți" (Romulus Vulpescu, Cristian Simionescu, Grete Tartler ș.a.).

Lucrarea arborează încă din titlu un aer defensiv: „neomodernistă" trimite la eticheta peiorativă prin care optzeciștii (începând cu Ion Bogdan Lefter, autorul termenului, și Mircea Cărtărescu) încapsulaseră poezia anilor '60-'70 care îi premergea și de care doreau să se delimiteze promovându-se ca postmoderni. Preluând această etichetă, Ion Pop încearcă o acțiune recuperativă și reparatorie, un act de ecumenism care să arate optzeciștilor că și poezia de dinainte de postmodernism merită (re)citită și valorizată. După cum scrie Pop, „Însăși «generația '80» e încă datoare să-și recunoască predecesorii, măcar în spațiul neo-avangardist sau postavangardist al «generației războiului» sau – dacă părăsim teritoriul național – în cel al beatnicilor americani și al textualiștilor de pe diverse meridiane"[1]. Însă, lăsând la o parte detaliul că aproape nu există autor optzecist relevant (de la Cărtărescu la Mușina și Crăciun) care să nu fi recunoscut și problematizat pe larg toate aceste datorii, însăși raportarea la optzeciști în anul 2018 are un aer anacronic. După ascensiunea douămiiștilor și a postdouămiiștilor, optzeciștii sunt cea mai mică problemă a neomoderniștilor șaizeciști-șaptezeciști. Optzeciștii măcar se raportau polemic la precursorii lor imediați; pentru cei mai mulți douămiiști însă, poeții neomoderniști, de pildă cei de la *Echinox*, sunt irelevanți. Lăsând la o parte trimiterile elegant-polemice la Lefter și Cărtărescu, volumul lui Pop, deși publicat în 2018, pare scris în anii '70, o piesă arheologică din acei ani. Începând cu metoda sa critică, ținând de circumscrierea „universului poetic" din unghi tematist. Alți factori, începând cu cei formali și terminând cu cei ideologici, devin activi doar în mod secundar. Criticul recurge de pildă la orizontul politic al epocii pentru a motiva absențele estetice din opera câte unui poet, dar interesul său principal stă în definirea unor profiluri rotunde, autosuficiente în sens aproape autarhic: „glosele ce urmează fac parte din categoria «lecturilor lente», urmărind ca regulă aproximarea unui univers imaginar fie și relativ individualizat, structurat de o logică internă proprie – prim argument al unei implicite judecăți de valoare"[2]. Maniera în care se problematizează emergența generației șaizeciste reia doxa depășirii dogmatismului „realist-socialist" din epoca post-Dej formulată în anii '60-'70:

> Eforturile de desprindere de „realismul socialist" vor fi focalizate așadar, cum se poate ușor înțelege, asupra eliberării poeziei de tirania sloganului ideologic simplificat, a reabilitării eului liric și a ideii de individualitate creatoare originală, a unor forme și tehnici ale discursului poetic modern amenințate de dogmatismul ideologic încă persistent. Cu alte cuvinte, poezia românească va fi silită de împrejurări să refacă, într-un fel, drumuri deja parcurse, să se întoarcă la discursul modernist în dimensiunile lui „estetizante", intranzitive, „puriste", din motivul evident că subordonarea ideologică, pseudo-realismul predicat de critica ideologizată devenise inacceptabil. Linearității, univocității și „clarității" prozaice a poeziei-slogan

1. Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, pp. 25-26.
2. *Ibidem*, p. 10.

versificat trebuia să i se opună un discurs în care medierile metaforic-simbolice să dețină poziția dominantă, referințele la „realitatea imediată" să fie îndelung filtrate, dacă nu chiar evitate pe de-a-ntregul, remodelate subiectiv, „transfigurate", oarecum neutralizate din punct de vedere politico-ideologic[1].

Ceea ce îl particularizează pe MARIAN POPA (n. 1938) în peisajul postbelic este ironismul, funcționând ca presupoziție principală a criticii sale. Ironia este o escortă permanentă, exercitându-se în mai multe variante: prin relativizarea criticii ca sursă de adevăr și prin relevarea modalităților ficționale, speculative și accidentale ale acesteia; prin subminarea figurii autorului-critic („toate numele și operele amintite în paginile dintre coperți, chiar numele autorului, sunt cu totul și cu totul imaginare", scrie chiar „Autorul" pe coperta a patra a volumului *Modele și exemple*, 1971); prin folosirea intensivă a parodiei (sunt parodiate teorii și stiluri critice și sunt transformate în material literar mai mult sau mai puțin comic). Scrierile critice ale lui Marian Popa evoluează pe trei coordonate: comparatism, taxonomism, structuralism. Ele se circumscriu conceptului de relație, autorul fiind înainte de toate un investigator al relațiilor, din punct de vedere sintactic, semantic, pragmatic, ce pot fi stabilite între ficțiuni, între elemente ale ficțiunilor, între ficțiuni și interpretări sau între ficțiuni și realitatea ce le conține. Deși integrează condiționările istoricului asupra literarului, comparatismul său este mai puțin istoric și mai mult morfologic; criticul relevă structuri pentru a le clasifica și face clasificări pentru a detecta structuri. Puțin sensibil la relevanța esteticului ca finalitate a literarului, modelul său de lectură implică doar în plan secund judecata de gust. Erudiția lui Marian Popa este adesea un alt vehicul al ironiei. *Comicologia* (1975) e deschisă prin următorul avertisment-manifest, valabil și pentru *Homo fictus* (1968) sau pentru *Călătoriile epocii romantice* (1972): „Cartea [...] a fost mai întâi redactată folosindu-se numai speculații personale. După aceea au fost citite lucrările altora, descoperindu-se că tot ceea ce părea reflecție proprie exista mai de mult. Exact pentru acest motiv ideile altora sunt ideile proprii, folosite ca material de construcție". Dacă ideile autorului sunt înlocuite de aparatul bibliografic extrem de aglomerat, dacă toate au fost spuse și nimic nou nu mai este cu putință, rolul criticului se resoarbe în „narațiunea" care dispune și montează bibliografia pe linii de forță taxonomice inventate sau doar inventariate. *Homo fictus*, subintitulat *Structuri și ipostaze*, înregistrează relații categoriale, tematice, sintactice, mitografice ș.a.: personajul aristotelic *vs* personajul nonaristotelic, grupuri de personaje și grupul ca personaj, masele și personajul-masă, stăpânul și servitorul, tipicitatea, personajul stereotip, personajul simbolic și personajul simbol, suprapersonajul, personajul absent, eroul, autorul devenit propriul său personaj, personajul și numele său. Relatările din *Călătoriile epocii romantice* sunt considerate din punct de vedere filozofic, tipologic, geografic, utopic sau din perspectiva tehnicilor literare de redactare. Cărțile de critică ale lui Marian Popa pot fi grupate în următoarele categorii: sinteze tematice – *Homo fictus*, *Călătoriile epocii romantice*, *Comicologia*, lexicografice – *Dicționar de literatură română contemporană* (1971, ediția a II-a 1977), istorice – *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (I-II, 2001, ediția a II-a 2009), monografice – *Camil Petrescu* (1972), *Viscolul și carnavalul*

1. *Ibidem*, pp. 21-22.

(1980) şi culegeri de studii şi articole – *Modele şi exemple*, *Forma ca deformare* (1975), *Competenţă şi performanţă* (1982). Acestea din urmă amplifică adesea zonele bibliografice din sinteze prin cercetări suplimentare asupra personajelor, onomasticii personajelor, a călătoriei, comicului ş.a. Dar în sumarul lor eterogen se regăsesc şi investigaţii privind raportul dintre mesaj şi convenţie în literatură, delirul posibilităţii în science-fiction (în *Modele şi exemple*), libertatea de creaţie, literatura western în spaţiul românesc (pornindu-se de la *Moara cu noroc* de Ioan Slavici), realismul şi fantasticul în calitate de categorii literare (*Forma ca deformare*). În *Competenţă şi performanţă* Marian Popa e interesat sistematic de concepte din filozofia computaţională, fiind în critica românească unul dintre primii (şi rămânând unul dintre puţinii) critici-filologi care le aplică. Câteva eseuri cercetează raportul dintre final şi finalizare sau dintre centru şi provincie ori – temă fierbinte în epocă – problemele ridicate de encomiastică în literatură. *Dicţionar de literatură română contemporană* a fost criticat pentru subiectivitate (incluzând aici privilegierea în interpretări a unor autori parveniţi pe linie partinică) şi admirat atât pentru volumul de informaţie, cât şi pentru pionieratul în literatura de gen. În *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, limitele temporale, fixate între 23 august 1944 şi 22 decembrie 1989 (dar depăşite frecvent fie înainte, fie înapoi pentru completarea unor corelaţii), sunt stabilite de preeminenţa politicului comunist asupra literarului. Literatura este cercetată printr-o seamă de determinări ale legăturilor strânse dintre literar/paraliterar (autori, scrieri, instituţii, publicaţii, moravuri, anecdotică) şi politicul ideologic, instituţional şi birocratic. Cuantificarea acestui sistem de raporturi e mai importantă pentru Marian Popa decât construirea unui canon estetic ; funcţia estetică a literaturii este oricum secundară pentru autor faţă de cea sociologică sau antropologică. Arhivarea exhaustivă e cuvântul de ordine care permite paraesteticului şi nonesteticului să devină pertinente când adaugă un plus de informaţie contextualizantă. Bazinul referenţial, de o eterogenitate neortodoxă academic, colportează zvonuri, informaţii cu sursă neverificabilă laolaltă cu reconstituiri minuţioase (cazul plagiatului din *Incognito* de Eugen Barbu) şi cu parcurgeri profesioniste ale colecţiilor de publicistică. Tipul de tratare variază de la capitolul monografic la simpla indexare nominală şi de la analiza scrierilor (eterogenă ca metodă – stilistică, istoricistă, tematistă, ideologică ş.a.) la aproximarea unui autor pornind de la datele lui fizice. I se acordă un spaţiu generos literaturii/culturii produse de exil, iar autori precum Horia Stamatu şi Constantin Virgil Gheorghiu sunt monografiaţi pe larg. Deşi o serie de autori legionari din diasporă sunt trataţi comprehensiv şi compensatoriu, acţiunea unor instituţii din străinătate de a se opune politicii din ţară este circumscrisă agenturilor străine de spionaj ; ba chiar Monica Lovinescu va fi simetrizată criticului realist-socialist Nicolae Moraru. Macrorelaţia care coagulează la nivel ideologic materialul *Istoriei...* lui Popa este tributară paradigmei teoriei conspiraţiei, fiind reductibilă la confruntarea dintre spiritul naţional şi elementul alogen (sovietic, evreiesc, maghiar, neromânesc). În interviuri ulterioare, Marian Popa va invoca o bibliografie în care intră romanele conspiraţioniste ale lui Thomas Pynchon[1]. Limitarea *Istoriei...* sale la determinări caracteristice

1. Vezi Marian Popa în dialog cu Marius Tupan, *Avocatul diavolului*, Fundaţia Luceafărul, Bucureşti, 2003, *passim*.

ficțiunii conspiraționiste nu este o excentricitate a autorului, care rămâne coerent cu relativismul său epistemic (deși nu sesizează contradicția dintre programul „tare" al naționalismului și cel „slab" al relativismului ironic), ci e un factor de construcție (dincolo de avertismente precum „Această istorie este un roman balzacian-ionescian"[1]). Ceea ce nu transformă totuși reactivarea esențialismului etnic interbelic și a excepționalismului românesc protocronist (scheme operative și unificatoare de-a lungul lucrării) într-o poveste secundară. Cartea a produs numeroase controverse, cărora autorul le-a răspuns în *Avocatul diavolului* (2003), un volum de dialoguri realizat de Marius Tupan.

Publicată la începutul ultimului deceniu comunist, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* (1981), principala lucrare a lui Mircea Martin (n. 1940), este în subtext o polemică cu protocronismul care făcuse din „specifistul" G. Călinescu, instrumentat în opoziție cu „sincronistul" E. Lovinescu, un adevărat fetiș. „Niciun decret nu va putea stabili vreodată un mod – singurul – de a fi patriot"[2], scrie Martin din primele pagini, trimițând astfel la felul în care protocronismul se autoinstrumenta ca patriotism[3]. Punctul de plecare este autobiografic: Martin rememorează descoperirea lui Călinescu în anii '50 și momentul din anii '60 în care acesta e recuperat de estetiști, iar realismul socialist – odată cu propriile contribuții ale lui Călinescu în domeniu – devine o chestiune de ordinul trecutului. Ideea centrală a cărții stă în identificarea unor complexe naționale care corespund internalizării, după etapa de entuziasm pașoptist, a decalajului culturii române în raport cu Occidentul. Acest decalaj duce la resentiment și la o serie de complexe cultural-literare mai mult sau mai puțin manifeste[4]: complexul integrării europene, complexul specificării, complexul „originii umile" (al „existenței periferice"), complexul întârzierii, complexul discontinuității, complexul

1. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009, p. VII.
2. Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, Editura Albatros, București, 1981, p. 11.
3. Trimiterea are o adresă precisă. La unul dintre colocviile revistei *Luceafărul* dedicate protocronismului (28 octombrie, 4 noiembrie 1978), Ov. S. Crohmălniceanu – de pe poziții critice față de acesta – încercase să respingă tentativa taberei adverse de a echivala criticarea protocronismului cu o poziție antinațională: „Vreau să preîntâmpin o echivalare a noțiunii de protocronism cu noțiunea de patriotism. Protocronismul a comportat discuții în contradictoriu. Asta nu înseamnă că cine nu susține protocronismul nu este patriot". Lui Crohmălniceanu îi răspunsese iezuit Edgar Papu: „Antiprotocroniștii uită că protestând împotriva protocronismului românesc sunt de fapt înverșunați și protocroniști, dar în favoarea altor culturi și altor literaturi" (vezi Mihai Ungheanu, *Exactitatea admirației*, Editura Cartea Românească, București, 1985, pp. 431-432).
4. „Există «complexe» care se declară și există «complexe» care se trădează. [...] Chiar în cazurile în care inferioritatea nu e recunoscută, «complexul» poate fi identificat în inițiative compensatoare pozitive sau negative. Convertirea semnelor și a valorilor este în asemenea cazuri procedarea normală. La fel de normal este, în consecință, ca euforia excesivă să deconspire o crispare profundă iar satisfacția de sine, suficiența – o insuficiență. [...] La originea acestor «complexe» se află nu numai constatarea unei inegalități, dar și a unei anumite neputințe. Un sentiment al inaccesibilului, al intangibilului învăluie conștiința – mărturisit sau nu – a inferiorității. De aici intervenția deviatoare a *resentimentului*" (Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, pp. 34-35).

ruralității, complexul „începutului continuu", complexul imitației, complexul „absenței capilor de serie", complexul „lipsei de audiență", dar și un complex „în fața *criticii* înseși". Pe scurt, complexe „ale izolării provinciale" (geografică, temporală, lingvistică)[1]. Martin practică o „hermeneutică a «complexelor»", în fond o critică simptomatică (ceea ce el numește „valoarea *indicială* [...] a «complexelor»"). Deși cartea atinge problema decalajului României moderne, ușor traductibilă în limbaj marxist, Martin nu apelează decât în trecere și superficial la determinismul acestuia[2]. Volumul oferă o lectură critică a lui Călinescu, dar în sens constructiv, încercând să arate cum sublimează Călinescu complexele naționale, depășindu-le în sensul unei integrări a culturii locale în cultura europeană și universală. Cartea reprezintă un manual de utilizare a operei lui Călinescu, nu o recuzare a ei (așa cum vor face în schimb optzeciștii Ion Bogdan Lefter sau Cristian Moraru). Martin nu a mai tipărit nicio carte nouă după 1989, cu excepția unei culegeri de texte mai mult sau mai puțin circumstanțiale, *Radicalitate și nuanță* (2015). Dar a publicat o serie de texte importante în presă, urmând mai multe linii de interes: între acestea, problema canonului estetic sau a transformării naționalismului „pozitiv" din anii '60 în protocronismul aberant din anii '80. Activitatea lui Martin de după 1989 este dedicată în bună măsură construirii unor politici culturale. Criticul a fost pe rând director la Editura Univers, la Paralela 45, redactor-șef la *Cuvântul*, consilier editorial la Editura Art. Sub conducerea sa, *Cuvântul* a fost una dintre cele mai bune reviste culturale postdecembriste, iar prin ciclul de conferințe organizate sub egida sa a oferit unul dintre puține proiecte interdisciplinare românești cu bătaie largă.

Marin Mincu (1944-2009) a debutat în anii '60 (*Critice*, I-II, 1969-1971) sub auspiciile fascinației comune în epocă pentru G. Călinescu, a continuat cu încercări de mitocritică aplicată la opera lui Mihail Sadoveanu (*Repere*, 1977), găsindu-și vocea în limbajul semioticii italiene pe care o cunoaște la sursă în anii '70 în timpul unor stagii în Italia[3]. El descoperă astfel o metodă pe care, despărțindu-se de propriile începuturi, o va opune până la sfârșitul vieții impresionismului foiletonist. Polemicile lui cu Nicolae Manolescu sunt caracteristice pentru acest război pe care Mincu l-a pierdut nu doar pentru că Manolescu avea o autoritate mai mare, ci și pentru că Mincu s-a autodiscreditat nu o dată prin tacticile arțăgoase și colerice de luptă[4]. Însă el a rămas un critic nu doar mai sincronizat metodologic decât foiletoniștii români, ci și un critic care a reușit să se exporte cu succes în Italia, unde a publicat un raft întreg de critică, antologii și chiar beletristică proprie scrisă în italiană. Comparat cu activitatea atâtor lectori români trimiși în străinătate, care n-au reușit nici măcar să învețe bine limba țărilor respective, pentru a nu mai vorbi de promovarea culturii române, portofoliul lui Mincu rămâne excepțional. Avea să pună codificarea semiotică a limbajului critic produsă în

1. *Ibidem*, p. 45.
2. De pildă: „trecerea de la *cultural* la *estetic* răspunde în plan social-economic trecerii de la *rural* la *urban*, de la feudalism la capitalism. (Facem această afirmație numai în fugă și cu titlu de ipoteză)" (*ibidem*, p. 41).
3. Studiul de bază pentru evoluția și evaluarea activității lui Mincu este capitolul dedicat de Adriana Stan în *Bastionul lingvistic*, pp. 322-337.
4. O antologie a polemicilor lui în volumul postum *Polemos*.

opera lui în slujba a două generații de scriitori (în special poeți): optzeciștii și douămiiștii. Pe optzeciști i-a însoțit prin cronici susținute în anii '80, strânse în volumele *Eseu despre textul poetic II* (1986) și *Textualism & Autenticitate* (1993), în timp ce pe douămiiști i-a moșit ca lider al cenaclului Euridice, antologându-i și comentându-i în *Generația 2000 (Cenaclul Euridice)* (2004). Conceptul-fetiș al lui Mincu de-a lungul perioadei lui structuraliste este „textualismul". Prin acesta a interpretat de pildă opera lui Ion Barbu. Lucrarea *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică* (1981) poate fi citită înainte de toate drept critificțiune. Deși semiotica lui Eco avea și o componentă istorică și ideologică, Mincu retează în această carte orice legături cu exteriorul: textul lui Barbu își este autosuficient sau cel puțin îi este suficient criticului care îl abordează ca monadă și ficționalizează creativ (sau delirant, cum i s-a părut lui Manolescu) pe marginea lui. Dar prin grila textualismului Mincu i-a trecut și pe șaizeciști ca Nichita Stănescu ori Ion Gheorghe, și pe optzeciști, și – în mai mică măsură – pe douămiiști. Conceptul nu s-a dovedit prea util în ce privește clarificarea diferențelor specifice intra- și intergeneraționale și, în plus, a pierdut lupta cu termenul „postmodernism". În anii '80, dar și după aceea, Mincu a cochetat nu o dată cu protocronismul. De altfel, avea o fixație pentru ideea de priorități și în plan personal. Imaginându-se victima unor plagiate în serie, a declanșat în numele ideilor de care fusese deposedat numeroase campanii de hărțuire din care de regulă s-a întors cu mâna goală.

Proiectul critic al lui Florin Manolescu (1943-2015) poate fi aproximat prin trei trăsături principale. În primul rând, între practicarea foiletonului și activitatea editorială nu există o cauzalitate. Criticul a ales să scrie cărți, nu să le compună din articole (deși acestea nu lipseau), iar distanța mare dintre volume sugerează un autor liber de complexul actualității și al prezenței. Singura excepție de la regulă, *Litere în tranziție* (1998), rezumând activitatea de cronicar la *Luceafărul* imediat după 1989, este mult mai compactă decât o culegere obișnuită, fiind construită de-a lungul unei problematici omogene: schimbarea de sistem odată cu trecerea de la comunism la liberalizarea consumului cultural, recuperarea literaturii exilului și a celei de sertar, reformarea conceptului literar prin integrarea literaturii de consum ș.a. A doua trăsătură, solidară cu prima, stă în situarea zonelor de interes într-un raport aparent excentric cu *mainstream*-ul criticii autohtone. *Poezia criticilor* (1971) exploatează un teren practic ignorat, *Literatura SF* (1980), prima lucrare de gen publicată în România, dă proporții monografice interesului constant pentru literatura „trivială", iar *Caragiale și Caragiale* (1983) se plasează într-un pionierat metodologic. Efect caracteristic pentru reputația lui Florin Manolescu, până și preocuparea lui pentru exilul literar, concretizat într-o amplă sinteză lexicografică, i-a dat de bănuit lui Mircea Iorgulescu că „va fi avut la origine perceperea acestuia ca un spațiu de extravaganțe". Cea de-a treia trăsătură stă în relația criticului cu scientismul, teoretizată în eseul „Eroarea gnoseologică", publicat în 1987 în *Revista de istorie și teorie literară* și reluat în *Litere în tranziție*. Preluând de la Habermas distincția între atitudinea „nomologică" a științei, interesată de descoperirea unor legi, și atitudinea „hermeneutică" a literaturii, care caută sensul și valoarea, Florin Manolescu respinge aripa scientistă a criticii ca vinovată de „eroare gnoseologică", constând în confiscarea literaturii de către metodă („a considera un obiect

de studiu, indiferent de natura lui, ca făcând parte din clasa metodei, şi nu invers"). Criticilor de această factură (linia C. Dobrogeanu-Gherea – Mihail Dragomirescu – D. Caracostea) li se reproşează, în plus, că „au voce, dar nu au stil", spre deosebire de criticii impresionişti care au făcut *de facto* canonul şi „au jucat rolul cel mai important în acţiunea de delimitare exactă a obiectului de cercetare, distingând valoarea autentică de impostură, capodopera de lucrarea de serie, esteticul de valorile care se află dincolo de el". Respingând totuşi şi simplul impresionism, culpabil de „eroarea afectivă" (disimularea prin stil şi „călinescianizare" a lipsei reale de priză la text), Florin Manolescu pledează pentru calea de mijloc a „compromisului" criticii literare cu scientismul, oferind ca modele formalismul rus şi estetica receptării, metode care s-au adaptat obiectului de studiu într-un eclectism fertil. În opera criticului, cartea care se apropie cel mai bine de acest deziderat este cea despre I. L. Caragiale. Subintitulat *Jocuri cu mai multe strategii*, *Caragiale şi Caragiale* apelează la o combinaţie între teoria jocurilor şi sociologie, ipoteza de lucru fiind caracterul negenuin, autoprogramat, al carierei clasicului. Departe de a-şi fi lăsat scrierile la voia accidentului şi inspiraţiei ingenue, Caragiale ar fi jucat – potrivit ipotezei lui Manolescu – un complex joc literar cu epoca sa (instituţii, public, prejudecăţi critice, aşteptări, convenţii) având ca scop realizarea unui program subsumat democratizării literaturii prin tulburarea ierarhiilor între genuri, specii, tipuri de public şi prin fuziunea între „paraliteratura formelor simple" – „anecdota, foiletonul sau cazul de jurnal" – şi „literatura acreditată" sau înaltă, între comic şi tragic, între registrul frivol şi cel moral-filozofic sau între stilul livresc şi cel oral. Fără să utilizeze propriu-zis conceptul, Florin Manolescu propune un Caragiale postmodern. Bucurându-se de o primire foarte favorabilă din partea criticii, cartea a avut parte de două tipuri de critici. Alexandru George i-a reproşat că oferă o „raţionalizare a posteriori, dată drept plan aprioric", conchizând că e vorba de o „fantezie zadarnică". În schimb, Solomon Marcus a observat că terminologia importată din matematică este folosită diletant şi neriguros, într-un sens metaforic lipsit de înţelegerea denotativă a vocabularului de specialitate (de pildă, „jocuri cu mai multe strategii" ar fi un pleonasm similar sintagmei „cărţi cu mai mulţi cititori"). Critica lui Marcus, care recunoştea totuşi „viziunea strategică intuitivă" asupra lui Caragiale, a dus la începutul unei „querele" între autorul *Poeticii matematice* şi critica literară a momentului, ceartă simptomatică pentru relaţia celei din urmă cu scientismul. Eseul menţionat despre „Eroarea gnoseologică" poate fi citit şi ca o apărare sau autojustificare metodologică, cu atât mai mult cu cât în cadrul lui Florin Manolescu apreciază că rezultatele poeticii matematice i-ar impresiona mai mult pe contabili, fără să reuşească să vorbească despre „sensul, valoarea şi ierarhia" operei literare. O a doua ediţie „revăzută şi adăugită" nu a intrat în dialog cu criticile. În schimb, se observă cu ingeniozitate pentru prima oară că în *Două loturi* biletele lui Lefter Popescu erau de fapt câştigătoare. Receptarea a fost unanim pozitivă în cazul volumului *Literatura SF*. Cercetarea avea o miză personală mai profundă decât simpla investigaţie academică, dovadă că autorul a publicat două volume de ficţiuni speculative, *Misterul camerei închise* (2002) şi *Mentaliştii* (2009). *Opus magnum* al lui Florin Manolescu rămâne însă *Enciclopedia exilului literar românesc: 1945-1989* (2003; ediţia a II-a, 2009), sintetizând un efort de cercetare uriaş. Lexiconul acoperă, „pe lângă scriitori, principalele reviste şi instituţii

literare ale exilului (edituri, biblioteci, fundații etc.)", dar și personalități (regele Mihai), instituții (Biserica Ortodoxă Română din Paris) sau realități românești (Fondul Național Român) care, după cel de-al Doilea Război Mondial, au influențat în mod nemijlocit activitatea culturală a românilor din afara granițelor țării. Fișele scriitorilor sunt preponderent biobibliografice, autorul delegând comentariul critic unor terți. Montarea opiniilor și citatelor se realizează de regulă pe structura teză-antiteză. Informațiile incerte și neverificabile, citate ca simptomatice pentru un anumit climat, beneficiază de modalizarea condițional-optativă. Proiectul *Enciclopediei...* s-a născut dintr-un curs despre literatura exilului pe care autorul l-a ținut în Germania ca profesor invitat. Experiența germană constituie subiectul singurei secvențe publicate – *Cu ochii pe mine. Jurnal româno-german 1995* (2010) – dintr-un jurnal mai întins. Interesul scrierii privește mai cu seamă latura documentară a întâlnirii dintre un profesor român cu lumea academică occidentală în prima parte a anilor '90.

Înainte de 1990, Eugen Negrici (n. 1941) s-a impus prin trilogia formată din *Expresivitatea involuntară* (1977), *Figura spiritului creator* (1978) și *Imanența literaturii* (1981). Criticul apare aici ca un relativist care, beneficiind – de multe ori fără să o declare[1] – de semiotica lui Umberto Eco din *Opera deschisă* sau *Tratat de semiotică*, eliberează textul de închiderea lui într-o unitate esențialistă a sensului și a literarității. Negrici arată de pildă cum vechi texte neliterare (liste de obiecte etc.) capătă prin reîncadrarea într-un context contemporan o „expresivitate involuntară" de tip literar; sau urmărește, în al doilea volum al seriei, strategiile prin care autorii/producătorii de literatură reușesc să evite banalitatea și clișeul. După 1989 criticul trece în tabăra unui anticomunism esențialist. Antologia *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă* (1995) valorifică – iarăși fără surse explicite – o linie de cercetare *apud* Eric Voegelin care citește literatura realist-socialistă ca ritual performativ al „religiei" comuniste. Sinteza *Literatura română sub comunism* (2019), compusă dintr-o serie de volume publicate succesiv (*Literatura română sub comunism. Proza*, 2002; *Literatura română sub comunism. Poezia*, 2003; *Literatura română sub comunism. 1948-1964*, I, 2010), amestecă analiza istoriografică, naratologică sau semiotică cu pasaje de imprecații împotriva comunismului. *Iluziile literaturii române* (2008) revine la poziții relativiste, de această dată cantonate în zona demitizării de tip Lucian Boia. Cartea i-a atras furia criticii naționaliste și conservatoare; dacă lui Boia îi răspunsese printr-o carte întreagă viitorul președinte al Academiei, Ioan-Aurel Pop, lui Negrici fostul președinte al Academiei, Eugen Simion, îi închină un lung foileton în patru episoade, devastator în intenție, în care îi reproșează lui Negrici că dizolvă miturile benefice ale națiunii.

Esențialul activității lui Laurențiu Ulici (1943-2000) stă în practicarea cronicii literare. Lăsând deoparte publicistica politică și exceptând culegerea de debut, *Recurs* (1971), precum și unicul volum, publicat în 1995, dintr-o proiectată

1. Adriana Stan a documentat chiar pasaje în care Negrici (adeptul unei maniere neacademice de redactare a textului, lipsită de trimiteri bibliografice) plagiază din Eco și Michel Riffaterre (*Bastionul lingvistic*, pp. 308-309).

panoramă intitulată *Literatura română contemporană*, cărţile criticului sunt culegeri de cronici literare. Faptul este asumat prin introduceri care îşi propun să mediteze asupra speciei, cu rezultate disputate între preţiozitate şi truism. Eseul care deschide şi dă titlul volumului *Confort Procust* (1983) vorbeşte despre „riscul care fascinează şi înspăimântă" ori despre „Scylla şi Caribda", metaforă ce o dublează pe cea titulară. Se poate argumenta că Ulici se leagă de catargul cronicii literare pentru a camufla retoric-spectaculos o perfectă şi calmă adeziune interioară. Uneori, din raţiuni similare, culegerile de cronici sunt descrise ca „eseuri", ca în *Biblioteca Babel* (1978), în care intră în cea mai mare parte recenzii la traduceri, de la Omar Khayyam şi Théophile Gautier până la Cinghiz Aitmatov şi Artur Lundkvist. Un capitol separat îl ocupă totuşi paginile despre personajele lui Dostoievski, conspecte şi fişe caracterologice al căror merit principal e că premerg monumentala lucrare *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski* (1983) a lui Valeriu Cristea. De numele lui Laurenţiu Ulici rămâne însă legată în primul rând cronica debuturilor, ţinută – şi ca atare „instituţionalizată" – de-a lungul a aproape două decenii, în anii '70 şi '80, şi reunită în patru volume – ultimul postum – intitulate *Prima verba* (1975-2004). Primul, acoperind perioada 1973-1974, este deschis de un eseu privind „condiţia debutului", oprindu-se la raportul dintre rolul editurii (al redactorului de carte şi/sau al scriitorului consacrat care girează debutantul) şi la rolul criticii de întâmpinare. Într-o astfel de funcţie, Ulici este un cronicar prob, echilibrat, deferent şi în sarcasm, fără excese, fără mari riscuri. El face o critică de verdict, şi nu de program, precum Marin Mincu, care ţine în anii '80 o cronică a debuturilor în poezie din perspectiva conceptului/programului textualist. De altfel, majoritatea debutanţilor cuprinşi în *Prima verba* nu au intrat în literatură altfel decât formal. Cronicile au mai multă relevanţă culturală, istorică şi socială decât critică. Articolele sunt grupate pe genuri, mai puţin în secţiunea de deschidere, unde se află pariurile canonice ale criticului. În primul volum Ulici pariază pe Carolina Ilica, Mircea Florin Şandru, D. Matală, Eugen Seceleanu, Constantin Zărnescu, în timp ce autori precum Mihai Sin, Alexandru Monciu-Sudinschi, Livius Ciocârlie sau Ioana Em. Petrescu au parte de intrări în sumarul „ordinar". Eventualul umor involuntar produs de compararea acestor liste dintr-o perspectivă ulterioară ţine mai puţin de instinctul precar al criticului şi mai mult de caracterul relativ al jocului la bursa debuturilor. O dovadă indirectă e *Recurs*, cartea, neconcludentă, de debut, în care poate fi identificat stadiul ezitant al criticii lui Laurenţiu Ulici. Promisiuni sunt formulate dezamăgitor, într-o formă ce frizează proza poetică şi cultivă cu fervoare clişeul şi forţarea uşilor deschise. Nu lipseşte introducerea cu caracter de artă poetică, perorând despre „trăirea" literaturii prin critică („a scrie despre literatură iubind-o şi urând-o [...] a scrie despre literatură ca despre tine"). Pe de altă parte, deja apar aici predilecţia pentru sistematizări „inginereşti" sau aplecarea către analizele de poezie. Pot fi notate şi incursiuni diletante în mitocritică: un eseu – ce va fi reluat în *Biblioteca Babel* – inventează o evoluţie a spiritului autohton între *Mioriţa*, creaţie definitorie etnic, *Meşterul Manole*, etapă „europeană", şi *Luceafărul*, „sublimare până la dispariţie a etnicului". Principala lucrare a lui Laurenţiu Ulici, *Literatura română contemporană*, îşi datorează în bună parte existenţa tot activităţii de cronicar, din moment ce sumarul unicului volum elaborat, cel dedicat „promoţiei 70", coincide cu perioada acoperită de recenzent.

Se putea observa anterior o pregătire a materiei pentru o sinteză: ideile privind un autor circulau manifest de la o cronică la alta, compensând caracterul inevitabil fragmentar al abordării și confecționând o narațiune *in progress*. Aici Ulici dispune materia în funcție de criteriul istoric al generațiilor, identificând între 1956 și 1986 o unică generație compusă din trei promoții decenale – „șaizeciștii", „șaptezeciștii" și „optzeciștii". Deși aprig contestată, compartimentarea decenală a sfârșit prin a intra în vulgata limbajului critic românesc. Totuși, dincolo de conceptul preliminar de structurare și de o schiță de context cu privire la promoția '70, criticul nu gândește în termeni de morfodinamică a fenomenelor dezbătute, ci în blocuri secționate axiologic, pe cinci niveluri de performanță, și genologic (poeții, prozatorii, dramaturgii și criticii, istoricii literari, eseiștii). Ca atare, *Literatura română contemporană* este mai curând o panoramă cvasilexicografică și mai puțin o istorie. Lucrarea are însă meritul de a expune realele calități ale criticului – inteligența, spiritul de sinteză, subtilitatea psihologică. După 1989 Laurențiu Ulici și-a relevat fața de politician, nu doar prin activitatea de parlamentar și președinte al Uniunii Scriitorilor, ci și prin numeroase articole de atitudine și analiză politică adunate în *Puțin după exorcism...* (1991), cuprinzând și o savuroasă secțiune despre teoria jocului de bridge aplicată spațiului politic, în *Dubla impostură* (1995), care mai conține articole și cronici literare, și, postum, în *Mitică și Hyperion* (2000). Pasiunea criticului pentru jocuri s-a manifestat de asemenea în antologia *Nobel contra Nobel* (I-II, 1988), unde listei de câștigători ai premiului îi este opusă o contralistă cuprinzând și scriitori români, precum și în antologia în zece volume *O mie și una de poezii românești* (1997), arbitrar-subiectivă. Respinsă de cenzură și ratând astfel prilejul de a fi devenit un instrument efectiv în formarea și brevetarea generației optzeciste, *Antologia poeților tineri (1978-1982)* a apărut abia postum, în 2005.

Între calitățile care au individualizat în perioada comunistă critica lui Mircea Iorgulescu (1943-2011) se disting pasiunea pentru politic, legătura strânsă dintre interesul pentru actualitate și istorie literară, fervoarea dialectică, mijloacele ținând de un jurnalism superior. Format nu la școala criticii universitare, ci la aceea a publicisticii, criticul e conectat în mod spontan la prezent și la foileton. Fără a fi un relativist, el a raportat critica mai puțin la ficțiunea unui adevăr estetic ce ar urma să fie descoperit și mai mult la „angajarea" față de epocă, adică față de „un public concret, cu anume caracteristici schimbătoare în timp, care a evoluat și evoluează continuu". Primele volume ale lui Mircea Iorgulescu păreau să ducă înspre acel Eldorado al criticului român care este istoria literară. *Rondul de noapte* (1974) și *Al doilea rond* (1976) își asumă doar ca punct de plecare foiletonismul ce le furnizează materia, propunându-și să-l depășească prin desenul sumarelor, care este acela al unor panorame ale literaturii de după „eliberare". *Scriitori tineri contemporani* (1978) trece către formatul fișei de dicționar, și el o etapă pregătitoare (cum a fost cazul la Marian Popa, autor al unui dicționar și mai apoi al unei istorii). Cartea, „ghid critic" cu „dublu caracter, evaluativ și de informare", efectuează o arhivare de etapă, distribuită pe genuri literare, a scriitorilor „născuți de la 1936 încoace", nedepășind 40 de ani în momentul întocmirii cuprinsului. O secțiune cu scriitori tineri (optzeciștii Adina Kenereș, Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu, Ioan Lăcustă ș.a.) va cuprinde

şi *Prezent* (1985), ultima culegere de foiletoane de dinainte ca Mircea Iorgulescu să părăsească România. După primele trei volume, interesul pentru o istorie a prezentului face treptat loc interesului, mai defocalizat, pentru istoria literară din perspectiva prezentului. Culegeri de foiletoane în bună parte, *Firescul ca excepţie* (1979), *Critică şi angajare* (1981), *Ceara şi sigiliul* (1982) şi *Prezent* conţin dense incursiuni problematizante în domeniul clasicilor, de la Titu Maiorescu, N. Iorga sau G. Ibrăileanu până la Camil Petrescu. Criticul este mânat de interesul pentru fenomenul politicului, pune la cale campanii, purtate cu aceeaşi uşurinţă în veacul al XIX-lea timpuriu al lui Dinicu Golescu sau târziu al lui I. L. Caragiale şi C. Dobrogeanu-Gherea ori în zorii socialişti ai secolului XX din care a ieşit Panait Istrati, totul pentru a culege roadele în arena celei mai stricte actualităţi. Destinaţiile nu sunt alese la întâmplare. Golescu este citit în complementaritate cu Tudor Vladimirescu, autorul primei revoluţii moderne din istoria românească; Caragiale este autorul politic prin excelenţă, cel în raport cu care tot politicul autohton trece prin drama de a fi doar *imitatio Caragialis*; iar Dobrogeanu-Gherea formează cu Istrati un cuplu caracterologic identificabil în panteonul comunismului autohton drept Părintele Fondator şi Marele Schismatic. Se observă miza politică a investigaţiilor, relaţia dintre tema textului critic, care cercetează originile intelectuale ale comunismului, şi contextul comunist în care acest text apare. Subversivitatea implicită este transparentă, dat fiind monopolul Partidului Comunist în chestiuni ţinând de propria-i istorie. Criticul nu uită de altfel să amintească de faptul că Gherea nu a fost editat între 1948 şi 1956, să trimită săgeţi către criticii partinici angajaţi pe frontul Istrati ori să-l instrumenteze în *Firescul ca excepţie* pe acelaşi critic de la *Contemporanul* împotriva taberei naţionalist-protocroniste printr-un citat aparent nevinovat din părintele fondator: *„şcoala naţionalistă* n-a produs decât lucruri sarbede, neartistice, deseori ridicule"[1]. Acestei strategii care, sub numele „critică de implicare", rejoacă partide din trecut pentru a da şah în prezent, punând toată miza pe rutinele şi folosul actualităţii, i se poate găsi punctul nevralgic în *Eseu despre lumea lui Caragiale* (1988; abia ediţia a II-a, din 1994, va putea recupera titlul iniţial *Marea trăncăneală*, respins de cenzură). Deşi s-a impus de la început în bibliografia esenţială despre I. L. Caragiale, ca antiteză la ipoteza lui Mihai Ralea privind caracterul idilic al lumii imaginate de părintele domnului Goe, scrierea pare rezultatul unei operaţiuni de simplificare extremă, al cărei interes va fi stat îndeosebi în plasarea de „şopârle" în lumea reală de la sfârşitul comunismului. Reducând literatura lui Caragiale la prostia şi limbuţia personajelor care o populează („Lumea lui Caragiale este o prostocraţie, în sistemul căreia prostia reală, autentică se confundă indiscernabil cu simularea prostiei"; „Ocupaţia cea mai răspândită în lumea lui Caragiale e statul de vorbă"), Mircea Iorgulescu ignoră tocmai acea dominaţie subtilă a vocii lui Caragiale asupra vocii personajelor lui. Unde Caragiale scrie „Prudenţa şi amiciţia au oprit pe d. Turtureanu să nu-i dreseze cuvenitul proces-verbal pentru insultă adusă autorităţii în exerciţiul funcţiunii, şi poate că tot i l-ar fi dresat, dacă, asupra

1. Citatul din Gherea provine dintr-o dare de seamă asupra şedinţei din 31 martie 1894 a Cercului de studii sociale din Iaşi, tipărită în *Adevărul* pe 4 aprilie 1894 şi citată de George Ivaşcu în „Introducere" la ediţia C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. L.

ultimelor cuvinte, d. Lefter n-ar fi ieșit în fuga mare ca un nebun, strigând că se duce să reclame la Parchet", criticul comentează: „*Ca un nebun*: ieșirea domnului Lefter Popescu împotriva autorității este într-adevăr curat nebunească în lumea lui Caragiale, care de obicei știe foarte bine până unde îi este îngăduit să ajungă cu vorba". Astfel, orice urmă de intenție a textului se pierde în favoarea intenției interpretului, care urmărește de fapt să releve doar autoritarismul politienesc din comunism, nu subtilitățile lui Caragiale. În condițiile mutațiilor de paradigmă post-1989, Mircea Iorgulescu, rămânând același, ar fi fost un critic mai bine pregătit decât mulți alții să facă față schimbărilor – abandonarea cocoonului estetic, deschidere a criticii către fenomenul politic și către public. În schimb, a practicat specii ale jurnalismului precum foiletonul politic sau general cultural, antologat parțial în *Poștalionul cu boi* (2010), ori precum interviul radiofonic (*Convorbiri la sfârșit de secol*, 2006). Între noiembrie 2001 și februarie 2004 a reluat totuși cronica literară, în revista *22*, redevenind unul dintre cei mai acuți critici ai actualității. O „selecție tematică" a activității de aici a fost făcută în volumul *Tangențiale* (2004). Este vorba în principal despre cărți a căror miză traversează atât literarul, cât și contextele sale ideologice: antisemitismul din România interbelică și contemporană, opțiunile radicale din tinerețea lui Mircea Eliade și Emil Cioran, legitimitatea interpretării operei literare a lui Mircea Eliade în cheie legionară, politizarea operei lui Eugen Ionescu, începuturile literaturii realist-socialiste în România, exilul românesc, „complexele" literaturii române.

Înainte de 1990, Mihai Zamfir[1] (n. 1940) își conturase o imagine de *scholar* preocupat, departe de zgomotul publicisticii, de specii periferice precum poemul în proză, supus analizei stilistice (*Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, 1971, revăzut în *Poemul românesc în proză*, 1981), de incursiuni structuraliste în literatura franceză (*Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*, 1976) sau portugheză (*Formele liricii portugheze*, 1985), de istoria secolului al XIX-lea românesc (volumul din 1989 *Din secolul romantic* urmărește între altele constituirea mitului eminescian) sau, în *Cealaltă față a prozei* (1988), de recitirea stilistică, dar și naratologică a unor scrieri canonice (proza lui Rebreanu, Mateiu Caragiale), emergente canonic (M. Blecher), sau marginale (proza lui Topîrceanu). După 1989 ritmul publicațiilor academice devine mai lent, încetinit de varii misiuni diplomatice (în Portugalia, în Brazilia), dar și de o rubrică permanentă în *România literară*, prin care autorul își descoperă vocația de publicist. *Discursul anilor '90* (1997) este, în pofida titlului care promite o sistematică, o culegere de eseuri mai degrabă ocazionale. Însă Zamfir reușește să publice și o panoramă selectivă în două volume a literaturii române, care se oprește la sfârșitul perioadei interbelice. *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române* (2011-2017) își asumă metoda unei cercetări stilistice, de la care însă autorul se abate atât în sensul biografismului, cât și în cel al cartografiilor tematice. Ceea ce particularizează lucrarea este lipsa oricărei bibliografii și aspectul rapsodic, fără rigoare. Zamfir nu citează aproape nici un critic român, trimițând doar sporadic la eseiști străini din care croșetează o circumscriere cultural-politică a contextelor europene. Totuși, chiar dacă lipsită de aparat bibliografic, cartea conține interpretări filtrate

1. Vezi și micromonografia din Adriana Stan, *Bastionul lingvistic*, pp. 276-288.

tacit de la alţi autori. De pildă, Creangă este văzut, mai degrabă inadecvat, ca un autor care îşi programează traseul de scriitor, la fel ca acel Caragiale proiectat de Florin Manolescu în *Caragiale şi Caragiale*: ca şi cum Creangă ar fi putut scrie în orice gen (roman balzacian, poezie parnasiană), doar că din raţiuni de tactică a ales filonul ţărănesc. Lipsită de suportul dialogului asumat cu alţi critici, lucrarea este articulată ca o suită de episoade întrupate aproape mistic dintr-o lume de dincolo „estetică". Cuvântul-cheie al panoramei lui Zamfir este „inexplicabil", secondat de „miraculos" şi „misterios": „Miracolul apariţiei lui Dosoftei [...] are proporţiile unui fenomen inexplicabil"; „*Istoria ieroglifică* [...] formează un univers misterios, ivit pe neaşteptate în cultura noastră şi rămas până astăzi inexplicabil în ceea ce priveşte nucleul său ireductibil"; Odobescu a beneficiat de un „inexplicabil şi multiplu prestigiu"; „Ivirea lui [Slavici] pe terenul literaturii române este inexplicabilă"; „Macedonski reprezintă o apariţie miraculoasă"; biografia literară a lui Dimitrie Anghel e o „[i]nexplicabil[ă] suită de *malentendus*". Un alt cuvânt omniprezent este „geniu": *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir este „produs al unei minţi geniale"; „Bricolajul de geniu îi defineşte specificul [lui Anton Pann]"; „nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* reprezintă asamblarea de geniu a unor fragmente de cronici"; la Alecsandri, „veritabilul său geniu [...] s-a manifestat în teatrul comic"; Nicolae Filimon „are o idee de geniu: din ea se va naşte unicul şi importantul său roman, *Ciocoii vechi şi noi*"; la animatorul cultural Maiorescu „nu mai este vorba de talent, ci de geniu"; prin Eminescu, „[p]entru prima oară un geniu poetic siluia limba română metodic şi de nenumărate ori, spre încântarea finală a acesteia"; Caragiale „a fost un autodidact de geniu" şi „a construit [...] o operă de geniu"; se vorbeşte despre „zvâcnirile geniale ale lui Slavici"; până şi Ştefan Petică este descris ca „geniu de combustie rapidă". Această metodă a determinismului magic este combinată cu o ideologie reacţionară care sancţionează unilateral toate încercările socialiste de la sfârşitul secolului al XIX-lea (Marx şi Freud sunt şi ei denunţaţi pentru „reducţionism" şi alte crime, laolaltă cu – anticipativ – Foucault, Lacan ş.a.), în timp ce sunt ratificate „avantajele aduse de deceniile în care pe Continent domnise democraţia liberală"[1] – cu referire la un secol al XIX-lea în care democraţia parlamentară din Anglia (altfel deloc democratică în sens contemporan) fusese mai degrabă excepţia pe un continent european dominat de autocraţii şi de revoluţii înecate în sânge.

Generaţia '60-'70 (2). Criticii din exil

Înainte să se decidă în 1975 să rămână în Statele Unite, unde se afla din 1973 cu o bursă Fulbright, MATEI CĂLINESCU (1934-2009) era autorul şaizecist cel mai complet, criticul cu opera cea mai solidă. Lăsând la o parte literatura pe care o scria în paralel cu critica – volumele de versuri neomoderniste *Semn* (1968), *Versuri* (1970) şi *Umbre pe apă* (1972), plus nonconformistul roman *Viaţa şi*

1. Citatele sunt preluate din Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012 (eBook).

opiniile lui Zacharias Lichter (1969), dedicat ipostazierii unui personaj marginal social –, Călinescu se manifestase deja ca interpret al clasicilor, prin studiul *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu* (1964), ca autor cu alonjă în comparatistică și în teorie literară (*Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, publicat în 1972, rămâne de referință), dar și ca publicist și cronicar literar, cu observații pătrunzătoare și fundamentale despre poeți ca Leonid Dimov ori Mircea Ivănescu (*Fragmentarium*, 1973). După 1989, Călinescu reia contactul cu România prin traducerile tipărite în țară din operele publicate între timp: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987) este tradusă în 1995 de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu cu titlul *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. De asemenea, *Rereading* (1993) este transpusă în 2002 de Virgil Stanciu sub titlul *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Cel din urmă volum este însoțit de un studiu inedit scris în română despre opera lui Mateiu Caragiale; interpretând romanul acestuia *Craii de Curtea-Veche*, parcurs de nenumărate ori de-a lungul timpului (în țară și în exil), criticul recitește și explorează palimpsestul propriei sale vieți/identități. Reinserția lui Călinescu în viața literară românească este adâncită prin colaborări la reviste (*22*, *Dilemateca*) sau volume dedicate unor autori paradigmatici pentru fantasmele de universalizare ale literaturii române: Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu (*Despre Ioan Petru Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, 2000) și Eugen Ionescu (*Eugène Ionesco. Teme identitare și existențiale*, 2006). Printr-o metodă comparatistă cu aspect detectivistic, mergând până în adâncul – inconștientul – operelor, dar orientată și în istoria din care aceste scrieri apar și cu care comunică, Matei Călinescu semnează pagini de referință despre sublimarea politicului în simbolic (în speță despre raporturile lui Eliade cu Garda de Fier camuflate în proza fantastică), sau despre dubla identitate româno-franceză a lui Ionesco, în care cea română devine de la un punct încolo recesivă. De asemenea, Matei Călinescu publică o bogată literatură memorialistică, în care își documentează tinerețea românească și maturitatea petrecută în exil, începând cu volumul scris împreună cu Ion Vianu *Amintiri în dialog* (1994) și continuând cu o serie de jurnale, tipărite, cu excepția primului – *Un fel de jurnal. 1973-1981* (2005) –, postum: astfel, micul jurnal din 2016 *Spre România (2000-2002)* este însoțit în același an de mai voluminosul *Un altfel de jurnal. Ieșirea din timp* (editat de Raluca Dună), care acoperă perioada 2004-2009.

Sorin Alexandrescu (n. 1937) a ales să rămână în Occident în anii '70, după ce se impusese prin monografia structuralistă *William Faulkner* (1969). După 1989 nu doar că publică sistematic în română pe subiecte românești (despre care continuase să scrie și în Olanda), ci, spre deosebire de majoritatea celorlalți critici exilați, alege să se întoarcă în România. *Paradoxul român* (1998) oferă o recitire critică a moștenirii interbelicului, o primă sinteză în acest sens distingând o serie de „paradoxuri": paradoxul *apartenenței*, legat de situarea geografică într-o zonă de interferențe; paradoxul *simultaneității*, legat de manifestarea simultană în România a unor curente și fenomene care în Occident se manifestaseră succesiv – efect evident al întârzierii culturale; paradoxul *continuității* în materie de limbă și al *discontinuității* între cultura orală și cea scrisă ori între influența orientală și cea occidentală, aceasta din urmă corelată rupturii dintre modelul

feudal și cel burghez, aflat la originea culturii române moderne. Spre deosebire de Mircea Martin din *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* (pe care, dat fiind că textul inițial din *Paradoxul român* este mai timpuriu[1], e posibil să-l fi influențat tacit – Martin nu avea posibilitatea să citeze un autor din exil), Alexandrescu pune „paradoxurile" într-o versiune mult mai politică. *Privind înapoi, modernitatea* (1999) recuperează o serie de texte publicate de Alexandrescu în Occident pe teme românești. Un studiu despre Războiul de Independență din 1877 („Război și semnificație. România în 1877") cercetează versantul, de regulă ignorat, al „evaluării negative" din epocă a războiului – reprezentată prin publicistica junimistului M. Eminescu, extrem de critică cu privire la managementul conflictului, dar și prin scrisorile lui Vintilă Rosetti, fiul lui C. A. Rosetti, combatant voluntar. Această presă proastă, arată Alexandrescu, a fost anulată ulterior de liberali – aflați la guvernare în vremea războiului –, care au exploatat în cheie eroică câștigarea independenței; discursul astfel consolidat prin ștergerea componentei critice avea să dea naștere unui mit perpetuat în forma lui simplificată până în prezent. Dacă eseul despre 1877 arăta cum Junimea conservatoare a pierdut disputa cu liberalii, un alt text („«Junimea» – discurs politic și discurs cultural") arată cum, dimpotrivă, societatea ieșeană avea să câștige luptele ulterioare acționând ca „grup de presiune" compus din trei cercuri: conducători (Petre Carp, Titu Maiorescu și ulterior Theodor Rosetti), guvernanți și executanți (M. Eminescu sau Ioan Slavici, simpli „tehnocrați" care nu pot „emite pretenții nici asupra elaborării ideologice, nici asupra supremației politice"). Altă sistematizare privește disocierea între ideologii de la Junimea (Maiorescu), politicieni (Carp) și intelectuali (Eminescu). Sorin Alexandrescu citește discursul junimist în cheia unei logici concurențiale, împrumutată de la sociologul inteligheției Karl Mannheim și aplicată atât în interiorul societății, reprezentat sub forma unor inele de putere, cât și extern, asupra câmpului în care activează Junimea și de ale cărei partide aceasta se diferențiază prin diverse acțiuni de natură tactică și strategică. Eseul este dator și unei perspective darwiniste în care discursul cultural e văzut ca o luptă între programe pentru a fi selectate și transmise mai departe. Eseul „Populism și burghezie: România la începutul secolului XX" analizează poporanismul de la *Viața românească* (reconceptualizat drept populism) ca descinzând nu din Alexander Herzen și Mihail Bakunin, ci din social-democratul Eduard Bernstein, altfel spus ca program ce căuta nu un alt drum spre socialism, ci unul spre o față „umanizată" a capitalismului. Eseul „Romanul românesc interbelic. Problema canonului" – prezent și în sumarul volumului *La Modernité à l'Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine* (1999) – pornește de la analizarea istoriei romanului românesc din perspectiva disputelor canonice între – *apud* E. Lovinescu și G. Călinescu – literatura tradițională și literatura modernă sau între – *apud* Nicolae Manolescu – doric, ionic și corintic. Sorin Alexandrescu propune depășirea discuției estetice printr-o reformulare de natură etică (eticul fiind definit prin coroborarea lui Søren Kierkegaard cu scrierile interbelice ale lui Mihai Ralea și Mircea Eliade – „o *etică democratică* deci, ca potențial critic și voință de a rezista la orice tentativă de a recădea în platitudini estetice, de a îngheța mișcarea

1. În *International Journal of Romanian Studies*, nr. 1-2, 1976 (Lisse, Olanda).

formelor într-un monument vid, o etică deschisă larg asupra filozoficului"[1]). Un exercițiu complementar în această direcție este manifestul „Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic" (publicat inițial în revista *Dilema* în 1997).

Deși a emigrat la începutul anilor '70 și și-a scris cea mai importantă parte a operei în sistemul academic din Statele Unite, Virgil Nemoianu (n. 1940) păstrează – spre deosebire de Toma Pavel – o serie de legături cu spațiul cultural din care plecase. În anii '70-'80 publică numeroase recenzii la cărți românești, iar după 1989 este prezent în România nu doar cu monografii critice precum *Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș* (1994), ci și cu o publicistică abundentă pe teme politice, religioase și culturale (antologată în *Jocurile divinității. Gândire, libertate și religie la sfârșit de mileniu*, 1997; *România și liberalismele ei*, 2000; *Tradiție și libertate*, 2001), dar și cu volume de convorbiri (*Înțelepciunea calmă. Dialoguri în cyberspace*, în colaborare cu Robert Lazu, 2002; *România noastră. Conversații berlineze*, în colaborare cu Sorin Antohi, 2008), memorii (*Arhipelag interior. Eseuri memorialistice [1940-1975]*, 1994, republicat și completat cu un al doilea volum în 2018[2]) și jurnale (*Străin prin Europa*, 2006). Principala lui scriere, *O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune*, publicată în engleză în 1989 și tradusă în 1997, prezintă similarități surprinzătoare cu teoria autonomiei esteticului vehiculată în România de criticii din generația Manolescu-Simion. De altfel, și Nemoianu se reclamă de la Lovinescu, de la care preia teza opoziției fundamentale dintre literatură (reacționară prin natura ei) și societate (care caută tot prin natura ei progresul)[3]. Spirit mult mai religios decât Manolescu, Nemoianu privește heteronom literatura, ca mediere între o sumă de valori sociale, politice, religioase etc. Ceea ce respinge este „înregimentarea" literaturii, instrumentarea ei de către critica progresistă. Criticul cere ca literatura să rămână cu totul în afara jocurilor de putere ale societății (ale „principalului"), ca joc liber al spiritului, ca „secundar". Ținta cărții lui Nemoianu este de fapt, ca și la Harold Bloom, Critique sau „hermeneutica suspiciunii", laolaltă cu „corectitudinea politică" și cu presiunea de remodelare canonică pe care aceasta ar promova-o:

> În Occident, în anii '80, breasla universitară, chinuită de dorința arzătoare de a împinge înainte progresul, a ajuns, inevitabil, să aibă temeri vizavi de literatură ca instituție. Impulsul deconstructiv, menit să împiedice, să risipească, să atenueze presiunile principalului, a fost cooptat pe scară largă – lucru dintre cele mai deconcertante – de criticii universitari și înhămat cu de-a sila la hegemoniile ideologice ale momentului, ceea ce a adus o victorie netă forțelor nivelării și ale conformismului. Același conformism acționează discret în diverse ipostaze foarte răspândite: textele sunt lipsite de orice semnificație, valoarea lor estetică a fost abolită, canoanele literare

1. Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, p. 146.
2. Virgil Nemoianu, *Opere*, vol. X: *Arhipelag interior. Eseuri autobiografice. Simptome*, Editura Spandugino, București, 2018.
3. De fapt, Lovinescu susține această teză în *Istoria civilizației române moderne*, pentru ca în compendiul *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* să susțină că „adevăratele revoluții le fac artiștii" (vezi în acest sens Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, capitolul „Literatura, forță reacționară sau braț al avangardei?", pp. 132-177).

au fost modificate în așa fel încât să servească unor scopuri sociale de binefacere, literatura s-a transformat într-un adjuvant al sociologiei, textele literare și obiectele de larg consum sunt puse pe același plan, și așa mai departe. Ceea ce unește toate aceste aspecte este o anumită preocupare alertă față de dezastrul pe care îl poate declanșa energia reacționară a literaturii. Lupta împotriva autorității și a privilegiilor unui canon literar nu este decât foarte rar un act de rebeliune și eliberare. Aproape întotdeauna este o încercare de a nivela și înăbuși recalcitranța și unicitatea esteticului, de a extirpa secundarul și a impune literaturii o stare slugarnică, de subordonare[1].

Pacificator, Nemoianu propune diviziilor de tancuri ale „principalului" să lase „secundarul" în pace, întrucât acesta din urmă este inofensiv:

> [S]-ar cuveni să acceptăm mai placizi scandalul literaturii. Literatura poate fi încă pătânată și, de obicei, chiar și este [...]. Victorioasă, însă, nu va fi niciodată și, de obicei, nici nu încearcă să fie, mulțumindu-se cu un rol auxiliar: să cârtească, să obiecteze, să aducă nuanțe, să păstreze porțile deschise, să imagineze posibilități, să nutrească vise. [...] literatura rămâne, în fond, un izvor blând și durabil de relaxare și de înfrângere[2].

Este un punct de vedere creștin-conservator, care caută să prezerve nu atât operele literare, cum pretinde, ci sistemul instituțional pe care îl reprezintă ele: pentru că acesta din urmă este remodelat în datele lui eurocentrice și patriarhale de critica progresistă a ultimelor decenii. Nu întâmplător, Nemoianu este cel care a introdus în România, printr-o serie de articole publicate în 1990 în *România literară*, tema canonului și bătăliei canonice, preluată apoi de criticii români – de cele mai multe ori în același sens conservator.

Critica optzecistă

În Incursiuni în literatura actuală (1994), Ion Simuț (n. 1953) oferă o primă schiță postcomunistă de istorie a literaturii române contemporane. Polemizând cu ideea fezabilității unei istorii strict estetice, Simuț pledează pentru sintetizarea unei duble perspective – estetică și politică-morală. De aici deduce, pentru perioada 1945-1989, existența a „patru literaturi paralele", fiecare exemplificată prin studii de caz: literatura oportunistă (Francisc Munteanu, Corneliu Leu, Paul Anghel, Dumitru Popescu, Adrian Păunescu), subversivă (Marin Preda, Ion Caraion, D. R. Popescu, Augustin Buzura, Mihai Sin ș.a.), disidentă (Victor Valeriu Martinescu, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Paul Goma, Ioan Petru Culianu) și evazionistă (V. Voiculescu, scriitorii Cercului Literar de la Sibiu și ai Școlii de la Târgoviște, Edgar Papu, Ștefan Bănulescu, George Bălăiță, Nicolae

1. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune*, traducere de Livia Szász și Carmen-Veronica Borbély, în *idem*, *Opere*, vol. VII: *O teorie a secundarului. Imperfecțiune și înfrângere*, Editura Spandugino, București, 2017, pp. 279-280.
2. *Ibidem*, p. 280.

Manolescu, Eugen Simion, Valeriu Cristea ș.a.). *Revizuiri* (1995) e un exercițiu asumat lovinescian (de altfel, criticul va îngriji în 2003 o ediție a „revizuirilor" criticului de la *Sburătorul*). Fără a produce mari mutații, dar și fără a-și propune cu dinadinsul aceasta („revizuirea nu trebuie să aibă ca efect o modernizare forțată", afirmă criticul în textul despre Ion Creangă), eseurile redeschid dosarele unor „cazuri" prăfuite de clișee. O idee la care Simuț va reveni este a insuficienței criticii estetice în sens maiorescian. „Critica numai estetică nu mai rentează", susține criticul pe urmele lui G. Ibrăileanu, „maiorescianismul reprezintă cei șapte ani de-acasă ai oricărui critic, dar nu poți rămâne la maturitate cu preocupările și problemele copilăriei. [...] Privit de la înălțimea secolului XX, Maiorescu nu este un model suficient pentru o critică modernă, deschisă dialogului de idei și interpretării plurale a operei, cum nu sunt modele suficiente nici Lovinescu sau Călinescu". *Rebreanu dincolo de realism* (1997) reia editorial cercetarea doctorală întreprinsă de Simuț asupra autorului lui *Ion*. Volumul este construit pe o mișcare în trei etape: aspirația către realism din timpul formării ca scriitor, atingerea realismului în *Ion* și *Răscoala*, cărora li se va adăuga *Gorila*, și depășirea realismului în sens mistic (*Pădurea spânzuraților*), metafizic (*Adam și Eva*), naturalist (*Ciuleandra*), romantic (*Crăișorul Horia*), melodramatic (*Jar*) sau în sensul divertismentului polițist (*Amândoi*). Dar nici realismul așa-zicând canonic din perioada de mijloc nu este primit fără discuție de către critic, care analizează elasticitatea conceptului și a practicii sale la Rebreanu sub presiunea modernismului și a noilor teorii din epocă privind romanul. De o reconsiderare se bucură romanul *Ciuleandra*, analizat pe larg. Simuț chiar încearcă să facă o rocadă canonică între acesta și *Răscoala* (carte considerată depășită datorită subiectului colectiv): astfel sunt propuse pentru raftul întâi *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Ciuleandra*, pentru raftul al doilea *Adam și Eva*, *Răscoala* și *Gorila*, iar pentru raftul al treilea *Crăișorul Horia*, *Jar* și *Amândoi*. Volumele *Arena actualității. Confidențe* (2000) și *Simptomele actualității literare* (2007) propun pagini polemice, atașate la disputele zilei. *Arena actualității* abordează „carențele criticii actuale", existența postmodernismului românesc, impasul posterității călinesciene, „prețul erorilor optzeciste", falsa criză a romanului sau „mersul literaturii prin ceața tranziției", iar *Simptomele actualității literare* contribuie la discuțiile despre canon și revizuiri, discută problema premiilor literare și a tirajelor cărților de literatură, critică „autocrația imaginară a poeziei" sau face predicții privind Premiul Nobel ori viitorul literaturii române (anticipând un „posibil moment de vârf" în perioada 2005-2015). Articolele sale au provocat constant discuții și chiar scandal în ciuda tonului cumpănit. De pildă, teza că „poezia nu mai contează sau contează foarte puțin" i-a atras probozirea foarte vocală din partea comunității de poeți. Iar în 2019 articolul „Elegie pentru revistele literare" (publicat în *Familia*, nr. 5, 2019), în care observa pe un ton mai degrabă descriptiv decât polemic calitatea mediocră a revistelor literare din România, l-a transformat în inamicul numărul unu al Uniunii Scriitorilor, interesată să-și conserve finanțarea publică pentru revistele criticate de Simuț. Oricum, criticul deține știința tactică de a-și alia periodic interesele de durată – „șantierele" al căror raport de etapă îl oferă *Vămile posterității* (2012) – cu probleme și concepte aflate pe ordinea de zi. În același sens, apelează la ipoteze de lucru cu bătaie medie-scurtă pentru a organiza/inerva materialul câte unui volum. Astfel,

Reabilitarea ficţiunii (2004), deşi reciclează parţial texte mai vechi, este construit pe ipoteza întoarcerii ficţiunii după lungul monopol, de-a lungul anilor '90, al literaturii subiective (jurnale, memorii etc.). Alt concept operaţional survenit oportun după aderarea României la Uniunea Europeană este cel din *Europenitatea romanului românesc contemporan* (2008), o selecţie canonică a 35 de titluri publicate între 1945 şi 2005, de la Constantin Virgil Gheorghiu, G. Călinescu şi Marin Preda până la Alexandru Ecovoiu, Dan Stanca şi Radu Aldulescu, incluzându-i şi pe basarabenii Ion Druţă, Vladimir Beşleagă şi Aureliu Busuioc. În fine, *Literaturile române postbelice* (2017) pleacă de la negarea supoziţiei că ar exista o singură literatură română, un bloc monolitic, în favoarea ipotezei că acesta din urmă poate fi fracturat conceptual după o logică „geografică, istorică, tipologică şi politică". Apropiat temperamental de „şaizecişti" (un text se numeşte „Declaraţia de dragoste pentru generaţia '60") şi de valorile neomoderniste, polemic şi în acelaşi timp constructiv şi atent la civilitatea tonului, Simuţ este un critic solid, urmărind programatic, prin augmentări succesive ale sumarelor, sinteza şi panorama. Fundamental un spirit canonic, el modulează totuşi această constantă în sensul conştiinţei relativităţii faptului literar, înscris, pe de o parte, în social-politicul care produce uzură morală (precum în cazul Eugen Barbu, despre care afirmă: „Opera are în ea virusul imoralităţii autorului"), iar pe de altă parte, supus eroziunii intrinseci a mutaţiei valorilor culturale.

Monica Spiridon (n. 1952) a debutat în 1982 cu o carte despre Mihail Sadoveanu (*Sadoveanu. Divanul înţeleptului cu lumea*) care nu face decât să traducă în concepte semiotice tezele lui Nicolae Manolescu din *Sadoveanu sau utopia cărţii*, formulate în limbajul criticii clasice. Prima carte relevantă este *Melancolia descendenţei. Figuri şi forme ale memoriei generice în literatură* (1989; reeditată în 2000 cu subtitlul *O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*), o lucrare asupra felului în care raportarea la predecesori („ascendenţă") îmbracă în proza secolului XX diverse forme metatextuale, dar şi asupra raportului imperfect şi „melancolic" dintre text şi realitate, dintre text şi un fantasmatic text originar:

> Preocuparea pentru ascendenţă provoacă, în mod inevitabil, meditaţia literaturii pe binecunoscuta temă „a artei şi a artistului", implică în dezbatere principiul *mimesis*-ului, suscită o anume efervescenţă a ipotezelor privind raporturile dintre literatură şi lume, dintre literatură şi literatură.
> Într-o ipostază însemnată a sa, literatura este, fără putinţă de dubiu, o „urmaşă" a literaturii; o practică a re-suscitării, a re-memorării, făcând din succesorat, în toate variantele sale (de la plagiatul imaginar la sinonimie, de la repetiţie la parafrază), o lege şi o valoare a creaţiei.
> Literatura este şi *Mimesis* – „dându-se după real" [...]. Dar e şi *Anamnesis*, memorie a deja-creatului, a scriselor şi a spuselor.
> Renunţând să simuleze inocenţa vorbitorului primordial, literatura dobândeşte, în schimb, orgoliul descendenţei. Dar şi melancolia ei...[1]

1. Monica Spiridon, *Melancolia descendenţei. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 43.

Monica Spiridon se opreşte la proza românească şi internaţională a secolului XX. Sursele de inspiraţie numără *Anxietatea influenţei* de Harold Bloom, al cărei corpus selecta doar poeţi, şi în special critica arhetipală a lui Northrop Frye (*Marele Cod*). Autoarea, care foloseşte pentru raportarea la predecesori termenul „cratilism" (de la *Cratylos* al lui Platon, dedicat problemei etimologiilor), refuză să facă o taxonomie a precedenţei, iar despre o teorie sistematică nici nu poate fi vorba – însă din masa mai curând indigestă de analize se desprind totuşi câteva modele de bază pentru acele „alegorii hermeneutice" care exprimă raportarea la predecesori (adesea pur fantasmatică, la fel ca ideea de text originar): începând cu reflectarea modelului bizantin al repetiţiei (sugerat de N. Iorga în *Bizanţ după Bizanţ*) în scrierile lui Ştefan Bănulescu, continuând cu figura oglinzii în *Lumea în două zile* de George Bălăiţă, cu „complexul arhetipal" al ramei la Marin Sorescu, cu motivul „eternei reîntoarceri" a „personajelor arhetipale" Don Juan şi Faust în romane de Nicolae Breban sau Mihail Bulgakov şi sfârşind cu „complexul lui Cervantes" (alegerea între viaţă şi cărţi) la Thomas Mann, Ştefan Agopian, Borges. *Melancolia descendenţei* este o carte caracteristică pentru nivelul teoriei literare în anii '80, afectată negativ de lipsa accesului la resurse bibliografice şi trebuind să improvizeze prin varii cârpăceli metodologice şi printr-un stil cât mai opac, spre a nu ridica probleme în faţa cenzurii. După 1989, Monica Spiridon s-a ocupat de popularizarea în România a criticilor români afirmaţi în exil (*Interpretarea fără frontiere*, 1998), de analiza retorică a publicisticii eminesciene (*Eminescu. O anatomie a elocvenţei*, 1994), de recitirea semiotică a lui Marin Preda (*Omul supt vremi. Eseu despre Marin Preda, romancierul*, 1993) sau de cultura populară (*Popular culture. Modele, repere şi practici contemporane*, 2013). Este unul dintre puţinii critici cu baza în România anilor 1990-2000 care au reuşit să iasă din perimetrul naţional prin colaborări la volume şi reviste din străinătate, însă imaginea de ansamblu a operei rămâne mai curând precară.

Activitatea critică a lui Dan C. Mihăilescu (n. 1953) este distribuită în două secvenţe cronologice şi tipologice. Prima se consumă înainte de 1990. *Perspective eminesciene* (1982), *Dramaturgia lui Lucian Blaga* (1984) şi *Întrebările poeziei* (1988) sunt lucrări de sinteză, la joncţiunea dintre critica fenomenologică a unor Jean-Pierre Richard şi Georges Poulet şi hermeneutica de filieră germană (Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer) citită în franceză. Rezultatele nu sunt fericite. Stilul criticului este preţios, ticsit de referinţe nedigerate. *Întrebările poeziei*, volum compus din eseuri bombastice despre poezia română modernistă (Tudor Arghezi, Ion Barbu, G. Bacovia, Emil Botta), pare azi ilizibil. Vag superior este *Perspective eminesciene*, continuând explorările de poetică senzorială ale lui Edgar Papu, redactat însă astfel:

> Acestora le vor urma o abordare a Verbului poetic eminescian, *marca* esenţială a energiei pe care opera poetului o conţine şi pe care o propune ca Axă a fiinţei spiritual-creatoare, şi o cercetare a nivelelor con-centrării energetice în procesul (poetic) eminescian de cunoaştere – „contemplativitatea hiperactivă" – centrele focalizator-iradiante şi ipostazierile energiei eului în sfera acestora.

Dan C. Mihăilescu, care participă la întocmirea unei antologii a publicisticii interbelice – *Atitudini şi polemici în presa literară interbelică* (1984) –, este fascinat de pe acum de sursele idealiste ale eseisticii unor Mircea Eliade, Emil Cioran ş.a. După căderea comunismului, faţa criticii lui Dan C. Mihăilescu se schimbă spectaculos. Pe de o parte, renunţă la orice veleităţi de sinteză şi se dedică aproape integral unei publicistici frenetice, care va fi aranjată ulterior în volume. Pe de altă parte, profilul anterior face loc unei *persona* complet dezinhibate, care-şi oferă adesea plăcerile unui exhibiţionism autobiografic şi stilistic. Fără a deveni mai structurat decât înainte, scrisul lui Dan C. Mihăilescu capătă virtuţi de *showman* care scoate panglici şi bile colorate din orice discuţie asupra literaturii. În sfârşit, criticul îşi poate manifesta liber adeziunea la interbelicul românesc, aripa reacţionară, deşi îi mai filtrează, din prudenţă, umorile şi excesele. Cum s-a observat, în Dan C. Mihăilescu se întâlnesc o ideologie profund conservatoare şi charisma unui popularizator al criticii şi istoriei literare, apt să transforme într-un spectacol prezentarea zilnică a câte unei cărţi la o televiziune comercială. Dacă o bună parte a textelor sale e dedicată interbelicului, cronicarul se opreşte şi asupra literaturii postcomuniste. Din trilogia cu pretenţii de sinteză *Literatura română în postceauşism* (I-III, 2004-2007) se reţine în special primul volum, dedicat literaturii autobiografice. Spiritul de cozeur al lui Dan C. Mihăilescu găseşte aici solul propice de recoltare a anecdotelor. Însă volumul dedicat prozei este dezorientat valoric, iar cel având ca obiect eseistica este minat de parti-pris-uri pentru linia neointerbelică. Seria *Viaţă literară* (I-IV, 2005-2011) este compusă din paginile de revistă a presei publicate în *Idei în dialog*. Printre bârfe, articole de presă, cancanuri, Dan C. Mihăilescu se mişcă precum peştele în apă, sistematizând cu vervă şi talent portretistic presa şi lumea literară – dincolo de felul partizan în care împarte veninul şi agheasma. Vechea aspiraţie către sinteza tradiţională l-a mai bântuit totuşi episodic pe critic, dovadă capitolele dintr-o proiectată monografie a literaturii epistolare româneşti: *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu* (2009), *Despre Cioran şi fascinaţia nebuniei* (2010), *I. L. Caragiale şi caligrafia plăcerii* (2012). Însă şi acestea sunt mai mult broşuri compuse preponderent din citate. „Omul care aduce cartea" rămâne predilect un autor de fragmente şi articole. Din acestea se va putea reconstitui ulterior nu epoca însăşi, ci anecdotica ei.

Prin *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (1993), Radu G. Ţeposu (1954-1999) a oferit prima panoramă asupra generaţiei '80. Cartea fusese depusă la editură din 1985, dar a putut fi tipărită abia după căderea comunismului. Cu ocazia publicării, autorul n-a mai revizuit ultima variantă, datând din 1988, de care dispunea. Ţeposu aşază optzecismul sub semnul postmodernismului, pe ai cărui precursori locali îi găseşte în Şcoala de la Târgovişte şi în onirismul experimental al lui D. Ţepeneag (în privinţa celui de-al doilea nu va găsi consens în cadrul congenerilor, rolul onirismului rămânând controversat şi disputat de-a lungul anilor '90, de pildă, prin polemici între Ţepeneag şi Gheorghe Crăciun). Însă ceea ce înţelege prin postmodernism (dincolo de declaraţii precum „Postmodernismul e un romantism întors") este mai curând un şir de conspecte (din Gianni Vattimo, Umberto Eco ş.a.), finalizate ludic în manieră „postmodernă": „Aşadar. Să începem să teoretizăm postmodernismul. Sau, mai

bine, să înşir aici toate referinţele bibliografice, folosite şi nefolosite, în ordinea în care sunt ele împrăştiate pe masă. Cititorul n-are decât să teoretizeze singur"[1]. În aceeaşi manieră, autorul îşi face apariţia în istorie ca personaj:

> A inventa paradigme, ce insolenţă! În loc să învăţ limba germană, fiindcă nu ştiu în original nici titlurile lucrărilor lui Kant, în loc să recitesc *Eneida*, fiindcă, iată, au trecut zece ani de când n-am mai deschis această carte, în loc să mă gândesc la fiica mea, Roxana, care a sfârşit atât de stupid în urmă cu trei ani, când mai avea puţin până să intre la şcoală. Dar acum chiar asta fac, mă gândesc la ea şi-o dau naibii de paradigmă şi printre rândurile acestor pagini îmi apar literele ei rotunde şi suave, căci ştia să scrie, şi-mi spun că, uite, omul postmodern nu şi-a pierdut sensibilitatea, chiar dacă îşi inflamează luciditatea pentru a nu se lăsa narcotizat de iluzii precare, chiar dacă ştie că totul e text, cum ne-a învăţat Borges. Însă ce poate fi mai trist şi mai dureros pentru un om postmodern decât să-şi recupereze fiica, moartă într-o seară de decembrie, prin nişte nenorocite de fraze? Îi voi putea spune eu ei, minţindu-mă cinic, din text te-ai născut şi în text te vei întoarce?[2]

Dincolo de astfel de tactici postmoderne, lucrarea este o sumă de micromonografii redactate în maniera calofilă inspirată de G. Călinescu. Taxonomiile nesistematice, în cheie tematică, le amintesc pe cele din primul volum din *Scriitori români de azi* de Eugen Simion. Pentru poezie: „cotidianul prozaic şi bufon", „gnomici şi ezoterici. manieriştii", „fantezismul abstract şi ermetic", „criza interiorităţii. patosul sarcastic şi ironic", „criticismul teatral şi histrionic. comedia literaturii", „sentimentalii rafinaţi"; pentru proză: „textualiştii", „mitologia derizoriului", „fantezismul alegoric şi livresc", „analiştii".

Ion Bogdan Lefter (n. 1957) a debutat ca poet în volumul colectiv *Cinci*, recidivând un an mai târziu în placheta *Globul de cristal* (1983): poeme concise, cerebrale, uscate, înscenări conceptuale conştiente de sine. Citite prin lentila activităţii ulterioare a autorului de activist al postmodernismului românesc, ele surprind mai ales prin modernismul lor. Deşi autorul avea să se descrie în continuare ca scriitor, veleităţile sale literare nu au recidivat. Poetul a făcut loc criticului şi eseistului. Debutul editorial în această calitate s-a produs târziu, abia către sfârşitul primului deceniu postcomunist. Până atunci, totuşi, Lefter desfăşurase o intensă şi febrilă activitate publicistică, semnând cronici literare, dar şi, după 1989, articole de atitudine şi analiză politică; ele aveau să intre în sumarul numeroaselor culegeri de articole tipărite începând din anii 2000. De asemenea, trei studii substanţiale publicate în anii '80 ca prefeţe şi postfeţe ale unor cărţi de G. Bacovia, Hortensia Papadat-Bengescu şi Alexandru Ivasiuc atrăseseră atenţia asupra autorului; şi acestea aveau să fie reluate în volumaşe autonome sau integrate în lucrări de sinteză precum *Scurtă istorie a romanului românesc* (2001). O primă carte despre poezia optzecistă, definitivată la mijlocul deceniului al nouălea, nu a putut apărea în timpul comunismului. Ea avea să fie publicată abia în 2005, fără actualizări, sub titlul *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*. În această sinteză simultan tardivă şi de pionierat, Lefter se afirmă în cele două

1. Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993, p. 41.
2. *Ibidem*, pp. 35-36.

ipostaze caracteristice ale sale: practicant atent al *close reading*-ului și „ideolog" al generației sale. Prima avea să fie inhibată cu timpul, deși reprezenta punctul forte al criticului. În schimb, cea de-a doua avea să facă din autor, prin continuitate asiduă, principalul promotor al postmodernismului românesc. Postmodernismul este conceptul-umbrelă sub care criticul așază, începând din a doua jumătate a anilor '80, întreaga generație optzecistă, situată în opoziție cu neomodernismul (termen patentat de Lefter) șaptezeciștilor și mai ales șaizeciștilor. Postmodernismul ar echivala în același timp cu o schimbare de paradigmă și cu un punct terminus al literaturii române, un „sfârșit al istoriei" care înglobează tot potențialul de evoluție ulterioară. Printre puținii precursori admiși ai postmodernismului românesc se numără prozatorii din Școala de la Târgoviște și poeți ca Mircea Ivănescu sau Leonid Dimov. În rest, șaizeciștii sunt adversarii de serviciu, fiind deplorați pentru diverse cusururi (metafizică, metaforită, teorie revolută etc.). *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române* (2000), susținută ca teză de doctorat, reconstruiește interbelicul sub umbrela unificatoare a modernismului, în care criticul integrează și tradiționalismul. Deși utilitatea unei astfel de uniri a fost salutată ca utilă (Nicolae Manolescu ș.a.), ea este chestionabilă pentru superficialitate în detalii și pentru suprasimplificare în plan global. Modernismul în cauză este un „om de paie" prin care se instrumentează un adversar ideal al postmodernismului, o treaptă pe care postmodernismul calcă triumfător.

Al. Cistelecan (n. 1951) s-a impus în dubla calitate de foiletonist și critic de poezie. Cărțile lui sunt culegeri de articole, cu excepția tezei de doctorat valorificată în *Celălalt Pillat* (2000) – analiză în linia criticii simbolice patronate de Gaston Bachelard a imaginarului acvatic la poetul român. Simpla aplicare a poeticianului francez la materialul românesc i-a atras din partea lui C. Rogozanu replica „Bachelard e mort" – tipică pentru mefiența criticilor douămiiști radicali la adresa unor importuri teoretice neproblematizante și desincronizate. *Poezie și livresc* (1987) avea calitatea de a conține primul studiu mai lung despre Mircea Ivănescu, în a cărui canonizare prin intermediul conceptului de livresc Cistelecan a jucat un rol de primă mână, inclusiv prin alcătuirea unor antologii și coordonarea unor volume de studii. Culegerile *Top ten. Recenzii rapide* (2000) și *Al doilea top* (2004) adună cronici de poezie din anii 1990-2000. Concise cantitativ, dar lăsând impresia, ca și cele ale lui Cornel Regman, de sporovăială, acestea mizează pe un canon format în jurul lui Ion Mureșan și al poeticii lui neoexpresioniste; așa se face că din generația 2000 gusturile lui Cistelecan staționează cel mai mult în haltele Dan Coman și Claudiu Komartin, percepuți în calitate de continuatori ai lui Mureșan. De regulă însă criticul este prea generos, iar evaluările negative apar estompate. Cistelecan a recenzat nu doar poezie, ci și lucrări de istorie, critică și teorie literară; această activitate, care exploatează mai acut decât în cronicile de poezie colocvialitatea subtilă și parșivă a autorului, este încorporată în culegerile *Diacritice* (2007) și *Magna cum laude. Diacritice II* (2012). Publicistica convențional-anticomunistă desfășurată în paginile revistei *Vatra*, punând accentul pe recuperare necritică a exilului și a literaturii anticomuniste, a fost valorificată în *II dialoguri (aproape teologice)* (2003) și *15 dialoguri critice* (2005), dar și în *Aide-mémoire. Aspecte ale memorialisticii românești* (2007). Un proiect mai sistematic ar părea cel dedicat poeziei feminine marginale sau marginalizate, din care au apărut deocamdată *Zece femei* (2015) și *Ardelencele* (2016);

doar că, în pofida bunelor intenții, ecumenismul recuperator al criticului se împiedică adesea de clișee de gen, unele de-a dreptul paternaliste.

Opera critică a lui MIRCEA MIHĂIEȘ (n. 1954) apare dintr-o serie de contradicții: pe de o parte, ea orchestrează teme grave – jurnalele intime având ca temă sinuciderea în *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea* (1995) sau cartea despre doliu a lui Leon Wieseltier în *Despre doliu. Un an din viața lui Leon W.* (2009) –, pe de alta, se abandonează îndemnurilor la evaziune venite din partea benzilor desenate cu Corto Maltese (*Istoria lui Corto Maltese : pirat, anarhist și visător*, 2014); pe de o parte, abordează autori dificili, unii dintre cei mai dificili din canonul occidental – William Faulkner în *Ce rămâne. William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha* (2012), James Joyce în *Ulysses, 732* (2016) –, pe de alta, își celebrează plăcerea jubilatorie în fața unei arte de consum – romanele lui Raymond Chandler în *Metafizica detectivului Marlowe* (2008), muzica lui Leonard Cohen în *Viața, patimile și cântecele lui Leonard Cohen* (2005); pe de o parte, este conservatoare ideologic, ricanând adesea împotriva „corectitudinii politice" și a „delirurilor" poststructuraliste sau deconstructiviste, pe de alta, are predilecție pentru eroi și autori progresiști sau măcar liberali (marinarul Corto Maltese, detectivul Marlowe, cantautorul Leonard Cohen, istoricul Tony Judt). Acestor contradicții li se adaugă felul de asemenea paradoxal în care Mihăieș abordează literatura: personajele literare sunt receptate ca personaje consistente ontologic, ca personaje aproape reale (în acest sens poate fi citită monografia din 2019 dedicată lui Molly Bloom, personajul din *Ulise* de James Joyce – *O noapte cu Molly Bloom. Romanul unei femei*); dar aceasta se întâmplă în cărți de critică literară care aspiră fundamental să fie romane – volumul despre *Ulise* este subintitulat de altfel chiar *Romanul romanului*. Această metodă romanescă apărea încă din cartea de debut a autorului, *De veghe în oglindă* (1989). Mihăieș declara acolo că „n-o să fiu niciodată în stare să scriu proză: pentru că nu pot să spun *Grigore Ionescu ieși din casă și dădu colțul*. Nu pot, adică, să pun prea mulți intermediari între mine și lume. Asta în literatură. Iar la persoana întâi, istorisirea sună la fel de fals ca într-un jurnal, ca într-o confesiune provocată". Dar întreg volumul, dedicat jurnalului intim ținut de autori precum Kafka, Albert Camus sau Radu Petrescu, făcea proză în modul cel mai asumat: reconstituind ființele de carne din ființele de hârtie ale jurnalelor, Mihăieș proceda asemenea unui romancier care coboară în adâncurile personajelor sale, întorcându-se de acolo contaminat de realitatea lor. Altfel spus, stilul lui Mihăieș, fără a înceta să fie critic, era în mod esențial romanesc, subiectiv, impregnat de umbra personajelor sale. Și așa a rămas până astăzi.

DAN PETRESCU (n. 1949) a făcut parte din grupul intelectual de la Iași (Luca Pițu, Liviu Antonesei, Sorin Antohi, Dan Alexe, Valeriu Gherghel ș.a.), care în ultimul deceniu comunist a desfășurat numeroase operațiuni de gherilă subversivă la adresa discursului oficial (duse cu precădere în paginile unor reviste studențești precum *Dialog* și *Opinia studențească*, probabil cele mai vii, critice și combative publicații din comunismul târziu), dar și acțiuni de disidență propriu-zisă. Alături de Alexe, care a emigrat obținând statutul de refugiat politic, Petrescu a fost disidentul cel mai vocal al grupului. După 1989 și-a convertit acest statut în

capital politic doar pentru o scurtă perioadă, când lucrează ca secretar de stat la Ministerul Culturii, de unde pleacă prin demisie. După altă scurtă perioadă petrecută la conducerea Editurii Albatros (pe atunci de stat), trece la Nemira, unde va coordona colecţiile „Totem" şi „Purgatoriu". În prima, dedicată eseului teoretic, filozofic, antropologic etc., publică autori preponderent francezi (Roger Caillois, Vladimir Jankelevitch, Michel Onfray), dar şi români (Sorin Antohi, H.-R. Patapievici, Andrei Cornea), în timp ce prin a doua relansează comercial ideea de literatură română contemporană, oferind un spaţiu vizibil de manifestare generaţiei '90. În primul deceniu postcomunist, Nemira este, prin acţiunea editorială a lui Petrescu, principalul concurent simbolic al Editurii Humanitas, având însă o ofertă mai puţin conservatoare şi mai provocatoare decât aceasta. Treptat, Dan Petrescu ajunge pe poziţii de adversitate făţişă nu doar cu grupul de la Păltiniş (Liiceanu, Pleşu), a cărui poziţie hegemonică o satirizează adesea, ci şi cu nucleul exilului parizian (Monica Lovinescu, Virgil Ierunca), pe al cărui ajutor mizase în perioada de disidenţă. Nu întâmplător, *Jurnalul* lui Paul Goma, care declanşează cel mai mare scandal al vieţii literare din anii '90 (alături de *Jurnalul* lui Mihail Sebastian), ducând la ruperea relaţiilor dintre Goma şi soţii Ierunca, apare la Nemira în îngrijirea lui Dan Petrescu. Însă Petrescu îşi găseşte poziţia cea mai confortabilă tocmai în războiul cu *mainstream*-ul, pe care îl hărţuieşte prin articole corozive şi neconcesive începând de regulă de la margini (un pretext, un text, un zvon, o bârfă, o anecdotă, a amintire), avansând apoi rapid către centru. Deşi pe fond tactica rămâne neschimbată, ea suportă în timp modulări şi variaţii ţinând de retorica aplicată. În *Tentaţiile anonimatului şi alte eseuri* (1990), culegere de interpretări şi note compuse în ultimul deceniu comunist, paginile etalau o erudiţie ostentativă, corpul lor fiind saturat sau chiar supraîncărcat de trimiteri şi referinţe: „o tehnică de înşelare a cenzurii", explică autorul, „de rătăcire a ochiului «prea ager» într-un hăţiş menit să pună la adăpost afirmaţiile prea dure îndărătul unor nume prestigioase, ca şi cum impresia de consens astfel creată în jurul acestor afirmaţii le-ar mai fi atenuat cumva, prin supradeterminare culturală" (e de remarcat că o justificare asemănătoare producea un alt membru al grupului intelectual de la Iaşi, Sorin Antohi, în prefaţa unor scrieri concepute în comunismul târziu). Prefaţa la *În răspăr* (2000) marchează schimbarea retoricii baroce ocolitoare într-una mai „rarefiată", mai „directă": „mi-am rarefiat stilul eseistic: ce s-a pierdut în subtilitate, mă consolez eu, s-a câştigat în directeţe". Schimbarea se datorează nu numai dispariţiei cenzurii sau detaliului că intervenţiile din volumul *În răspăr* – ca şi cele din *Deconstrucţii populare* (2002) sau *Secta gânditorilor de estradă* (2009) – au apărut în cotidianul *Naţional*, ci şi „lipsei de audienţă a unui fel de a scrie mai specializat, care devine inutil câtă vreme nu-l mai poate pricepe aproape nimeni". Fervoarea deconstructivistă apare ca efect al scepticismului faţă de un model cultural hegemonic. Semnificativ, în amplul eseu „Scandalul Sokal" Dan Petrescu arbitrează, cu gravitate mimată şi ironie subterană, părţile beligerante (fizicianul Alan Sokal *vs* tabăra gânditorilor poststructuralişti ale căror pretenţii ştiinţifice le-a demascat într-un *hoax* celebru din anii '90), pentru a mărturisi la sfârşit că nu citise textul de la care pornise scandalul, culegându-i doar ecourile. De altfel, eseistul lucrează cel mai adesea cu „reflectori" ce-i oferă opinii şi citate antitetice pe care le coregrafiază ca într-un teatru de marionete, propriile-i păreri fiind mai curând sugerate decât declarate: un

mod de a lua în derâdere versiunile prea ostentative ale datului cu părerea. Există totuși un plan în care se suspendă relativismul ironic, și acesta este al judecății etice. Nisipul mișcător al „adevărurilor" ce pot fi spuse cu egală (indiferentă) dreptate în spațiul culturii se transformă în solul ferm al unui adevăr tare, pe care Dan Petrescu, ca gestionar privilegiat al său, se simte chemat să îl restabilească. Uneori acțiunea sa e doar umorală. Revenind la relativist, una dintre originalitățile lui e aceea de a fi inventat sintagma „necitire avizată" și de a-i fi speculat efectele în recenzii la cărți pe care declară din capul locului a nu le fi citit: rezultă de aici o delectabilă literatură comică, compusă din presupuneri, inferențe și colportaje pe marginea volumelor erudit necitite. Ulterior, francezul Pierre Bayard a obținut un succes global printr-o ideea similară, valorificată în volumul *Cum vorbim despre cărțile pe care nu le-am citit* (2007). Complementare la Petrescu sunt sintagmele „cărți greșite" și „cărți enervante", cărți care nu sunt „propriu-zis proaste", dar în care „ceva sună fals, ceva e supărător și, până la urmă, enervant, tocmai gândindu-ne că avem de-a face cu spirite luminate, emancipate, de la care ne-am fi așteptat, poate, la mai puține sacrificii închinate feluriților idoli vetuști". Enervarea este, de altfel, una dintre muzele cele mai fidele ale lui Dan Petrescu. Încă din *Tentațiile anonimatului* el își manifesta simpatia pentru ceea ce numește „protexte" (un sinonim rezonabil e dat de combinația dintre „glosse" și „enervări"): notații de o ironie mușcătoare pe marginea unei secvențe culturale (*Tentațiile anonimatului*) sau mediatice (*În răspăr*). *Scrisori către Liviu* (2004), avându-i ca destinatari pe Liviu Antonesei și pe Liviu Cangeopol, reabilitează demodatul gen epistolar, oferind pagini sclipitoare de speculație intelectuală, bârfă superioară și portretistică oscilând între maliție și venin. În eseist/epistolograf se întrevede adesea prozatorul, abandonat în anii '80 după publicarea volumului colectiv *Proze*, în care pozase, ajutat de o tehnică textuală acrobatică, în astenic trăind sofisticat sfârșitul literaturii.

Luca Pițu (1947-2015), liderul informal al grupului din Iași, a deținut cel mai recognoscibil-manierist stil nu doar din interiorul grupului, ci și din întreaga scenă cultural-literară românească post-1980. Eseistica sa este un uriaș hipertext în care intră atât stileme ce trimit la Rabelais, marchizul de Sade, Marius Chicoș Rostogan, Ion Creangă și James Joyce, cât și jargon poststructuralist. Pițu a operat de regulă sub forma unor glose circumstanțiale (dedicate unor cărți, arheologii livrești, bârfe culturale sau umane, foarte umane), făcând paradă de o erudiție enciclopedică, recurgând de multe ori la pamflet și întotdeauna la calambururi. În anii '80, această stilistică foarte particulară părea exotică în presa românească – motiv pentru care se și revela mai cu seamă în presa locală ieșeană. Dacă înainte de 1990 Pițu publicase doar un opuscul în Franța, *Le Chasseur de corbeaux* (1986), dedicat povestirii licențioase a lui Creangă „Povestea poveștilor", după 1989, scăpată de cenzură, proza „Magistrului din Cajvana", cum se prezintă autorul, umple revistă după revistă, volum după volum, iar după răspândirea internetului, și blog după blog. Titlurile – unele publicate în mai multe ediții revizuite și adăugite – sunt grăitoare prin ele însele: *Naveta esențială* (1991), *Sentimentul românesc al urii de sine* (1991), *Insem(i)nările Magistrului din Cajvana* (1992), *La cafeneaua hermeneutică* (1992), *Ultima noapte de dragoste și întâia noapte de filosofie* (1992), *Fragmente dintr-un discurs in(?)comod*

(1993), *Eros, Doxa & Logos* (1995), *Breviarul nebuniilor curente* (1996), *Temele deocheate ale timpului nostru* (2002) etc. În această proză abundentă, cu un aspect simultan colocvial şi livresc, conversaţional şi ezoteric, revin obsesiv o serie de autobiografeme (anchetele la care fusese supus de Securitatea din Iaşi înainte de 1990, manevrele universitare locale, răfuieli cu vechi duşmani sau vechi prieteni transformaţi în adversari), convingeri ideologice ţinând de un anticomunism forte, autori-fetiş (Lautréamont, Paul Goma), dar şi o disponibilitate nesfârşită pentru zvonistică regională şi naţională. Impresia este în acelaşi tip de repetiţie (stilistică şi tematică) şi de mare dezordine. Ediţia din 2005 a volumului *Insem(i)nările Magistrului din Cajvana* cuprinde texte despre Nicolae Manolescu, „Moara cu noroc" de Slavici (recitită prin Cioran, Spengler, Nietzsche, Freud, Hegel, René Girard), George Pruteanu, scorul electoral al lui Jean-Marie Le Pen în alegerile prezidenţiale din Franţa, cartea scrisă de Alexandra Laignel-Lavastine despre Cioran-Eliade-Ionesco, romi, Adrian Marino, canonul estetic, istoria literară a lui Marian Popa, hermeneutica licenţioasă a unor texte erotice („Textul «sculativ» şi lectura unimanuală din *Emmanuelle*"), scenete XXX („Sunt oare sodomizabile semioticienele?"), un jurnal ţinut între 1975 şi 2005 etc. Jocurile de cuvinte deformează licenţios-ludic cea mai mare parte a lexicului folosit de Piţu. Fosta Securitate devine „Sexcuritate" (iar securiştii „Secii Curişti"), intelectualii de stânga din Occident – Stângoşii Apuseni, Eugen Simion – Evghenie Gagademianov, Mircea Cărtărescu – Mircea Buchinescu, Alexandru Paleologu – Conu Paleontologu. Ca şi Paul Goma (de care-l apropie şi stilul manierist, şi campaniile maniheiste), Luca Piţu se radicalizează din anii 2000 nu doar în linia unui reacţionarism oricum *de rigueur* în zona anticomunismului românesc, care echivalează progresismul/stângismul cu comunismul. Anticomunismul i se relochează în zona tropilor extremei drepte. Piţu ajunge să demaşte la intelectuali care apreciaseră jurnalul lui Mihail Sebastian „nevoia – financiară, intelectuală sau turistică – de a se ralia gândirii unice, politiceşte corecte, a Axei Washington-Londra-Marea Moartă"[1], să vorbească senin despre „Neguţătorii de Shoah"[2], despre „iudeologia marxiană"[3] sau despre „iudeologia Atlantică a prezentului nostru jucăuş de postmodern" :

> comerţul holocaustic, vânătoarea de „fascisme" şi denunţarea activităţilor politicamente incorecte se adeverează activităţi încă remunerante la început de veac – şi de mileniu – nou. Altădată, nu demult, răsplata venea de la Răsărit, *ex Oriente* carevasăzică şi sadovenian exprimându-ne, unde ş-or perpetrat ştudiele congenerii iliescani; acum, bursele curg din Vest, mai cu seamă de peste Okeanos, unde iar învaţă ai noştri – odrasle de potlogari ori simpli securicomunişti[4].

Constantin Pricop (n. 1949) este un autor mai puţin vizibil, însă *Marginea şi centrul* (1990) rămâne un volum important pentru poetica optzecismului. Cartea poate fi citită ca manifest pe două fronturi. Primul este formal şi teoretizează fragmentaritatea, „singura formă la care mai poate aspira spiritul teoretic". De

1. Luca Piţu, *Insem(i)nările Magistrului din Cajvana*, ediţia a doua, postfaţă de Gheorghe Grigurcu, Editura Nemira, Bucureşti, 2005, p. 131.
2. *Ibidem*, p. 141.
3. *Ibidem*, p. 138.
4. *Ibidem*, p. 62.

altfel, cartea e construită din fragmente dispuse tematic. Pe al doilea front, autorul pledează pentru reformarea conceptului de critică estetică din comunism, construit de criticii șaizeciști, și a canonului aferent. Pentru Pricop, vechiul principiu al autonomiei esteticului reprezintă o bătălie dusă în trecut și epuizată în prezentul în care apare fie ca tautologică, fie ca insuficientă. De asemenea, centrarea estetică a paradigmei critice șaizeciste neglijează problemele majore ale vieții puse în joc de literatură, reducând literatura la condiția de hobby, ceea ce îi afectează drastic complexitatea și disponibilitatea selectivă. Complementar acestor teoretizări modulare, Pricop oferă o arheologie pe sărite a modernității literare românești. Studiile – sau mai bine zis fragmentele – de caz, consacrate lui I. L. Caragiale, Urmuz, Constant Tonegaru, Nichita Stănescu ș.a., sunt percutante și polemice. Se mai reține un text despre versiunea românească a postmodernismului, în care criticul vede o aclimatizare epigonică, sectară și insuficientă, ce nu corespunde unei autentice schimbări de mentalitate. Pricop preia ideea lui Gianni Vattimo a modernității fără sfârșit, care, deși explorează scenarii ale propriei morți, nu poate fi depășită. O continuare a acestor idei, inclusiv prin forma fragmentară, apare în *Literatura și tranziția* (2000), care comunică la rândul său cu primul volum din *Literatura română postbelică* (2005), de pildă prin considerațiile asupra cenzurii sau asupra preluării abuzive în comunism, în numele unei false continuități, a moștenirii unor reviste de tradiție. În *Seducția ideologiilor și luciditatea criticii. Privire asupra criticii literare românești din perioada interbelică* (1999), Pricop identifică în literarocentrismul culturii române o cauză și un mediu favorabil pentru succesul unor ideologii adesea vicioase: „Spre deosebire de intelectualii din generația de la începutul secolului, majoritatea lor formați în spiritul științific al școlilor occidentale, pe care îl preluau și transmiteau, reprezentanții generației interbelice nu oferă proiecte «practice», de schimbare a stărilor de lucruri din România, nu caută soluții, ci impun mituri, credințe, viziuni". Bine documentată, argumentată și contextualizată, cartea evadează adesea din planul conceptual al epocii tratate, mutând discuția în termeni contemporani – ceea ce poate conta, alternativ, drept calitate sau defect.

Marta Petreu (n. 1955) a jucat un rol vizibil, dar ambiguu în raportarea la moștenirea politică și culturală a interbelicului în postcomunism. Pe de o parte, a contribuit la demistificarea unor figuri ca Nae Ionescu, ale cărui plagiate din Evelyn Underhill și Max Scheler (cunoscute de altfel din interbelic) le-a popularizat cu un mare impact după 1989. Acest aspect a transformat-o într-un inamic de serviciu al adulatorilor lui Ionescu, care i-au dedicat zeci de articole și chiar o carte (Liviu Bordaș, *Apașul metafizic și paznicii filozofiei. Mister medieval în trei acte, un interludiu și un intermezzo critic, cu multe ilustrări din opere originale*, 2010). Pe de altă parte, a contribuit ea însăși la mitologia interbelicului (alături de autori ca Dan C. Mihăilescu, Ioana Pârvulescu ș.a.) prin fascinația (critică în literă, dar nu întotdeauna și în spirit) cu care a scris despre tripleta Emil Cioran – Eugen Ionescu – Mircea Eliade, dar și despre Lucian Blaga, D. D. Roșca ș.a. Cartea cea mai bună este cea despre Cioran – *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României"* (1999), o discutare atentă, critică și pătimașă a relației lui Cioran cu fenomenul legionar. Cercetarea, competentă în aria românească, este limitată totuși de lipsa accesului la bibliografia fundamentală despre

fascismul global. O carte mult mai problematică s-a dovedit însă *Diavolul şi ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian* (2009), în care Marta Petreu se lasă purtată de entuziasmul descoperirii unei teze (sub influenţa lui Nae Ionescu, Sebastian ar fi fost un extremist „moderat" de dreapta înainte de Eliade şi Cioran) şi manipulează textele pentru ca teza să nu dea cu virgulă.

Cariera internaţională a criticii optzeciste

Christian Moraru (n. 1960) se afirmase în anii '80 ca unul dintre cei mai radicali practicieni români ai poststructuralismului, printr-o combinaţie de semiotică şi hermeneutică subsumabilă „lecturii de adâncime" (*deep reading*) şi „hermeneuticii suspiciunii". Nu întâmplător, Moraru a ales ca subiect al primei sale monografii, *Proza lui Alexandru Ivasiuc. Anatomia imaginii* (1988), un autor cu un puternic substrat politic pentru a cărui decodare metodologia criticului era în context ideală. Această abordare i-a creat o imagine relativ controversată chiar în rândurile generaţiei sale. Astfel, Radu G. Ţeposu îl acuza pentru „[g]ongorismul metodologic, alăturat unei suspecte frigidităţi artistice"[1]. În schimb, Dan C. Mihăilescu îi făcea în 1985 un portret admirativ:

> Năvalnica activitate foiletonistică desfăşurată de 2-3 ani încoace de către Cristian Moraru oferea imaginea unui teritoriu critic dotat cu aproape toate formele de relief posibile, inclusiv cu ieşire la mare (adică la Semiotică). [...] Descurcându-se în apă şi pe pământ, şi în foc şi în aer, critica lui agreează cu egală fervoare solaritatea agresiv-cuprinzătoare a foiletonisticii, sobra, nordica expresivitate a teoriei literare, răsăritul (continuu) al tematismului şi apusul (tot continuu) al psihanalizei. Totul, evident, în numele magiei exercitate de noul zeu, pe numele său: Textul[2].

Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei (1990), dedicată problemei estetice a autoreflectării narcisiste (mai precis a felului în care reflectarea lumii exterioare se transformă în autoreflectare), este ultima lucrare publicată de Moraru în limba română. Criticul emigrează la începutul anilor '90 în Statele Unite, iar de acum înainte limba sa de manifestare devine engleza americană. Cu toată această deteritorializare, există o continuitate între proiectul românesc şi cel american, nu doar metodologică (comparatism întemeiat pe o hermeneutică fenomenologică postheideggeriană; poststructuralism preocupat de resorturile care leagă textul de realitate; şi constructivism progresist, încrezător în capacitatea textului de a construi realitatea), ci şi tematică. Moraru continuă în spaţiul universitar american programul generaţiei sale, pentru care postmodernismul oferise – deşi în sensuri destul de divergente de la un autor optzecist la altul – utopia unei emancipări, a unui salt istoric înainte, dar şi a unei conexiuni comunitare în interiorul generaţiei, proiectând-o pe aceasta la nivel fantasmatic dincolo de graniţele fizice ale României comuniste. Pentru optzeciştii români, postmodernismul

1. Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993, p. 176.
2. Dan C. Mihăilescu, „Ceremonia textului", *Amfiteatru*, nr. 10, 1985.

nu fusese un joc relativist (deși ironia și revizuirea canonului avuseseră roluri importante), ci un program umanist. Primele sale volume americane, dipticul format din *Rewriting : Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001) și *Memorious Discourse : Reprise and Representation in Postmodernism* (2005), aspiră să ofere postmodernismului o versiune mai materială, mai ancorată în realitate și mai angajată decât i se recunoscuse în mod uzual (critici marxiști precum Fredric Jameson și Terry Eagleton îi reproșaseră postmodernismului, pe lângă diverse „ambivalențe" și „falacii", tocmai ușurătatea/volatilitatea în raport cu abordările materialiste ale realității). Astfel, *Rewriting* arată cum, sub umbrela postmodernismului, o serie de autori nord-americani au rescris texte clasice din secolul al XIX-lea, „reparând" agendele construite de trecut și reconfigurându-le constructivist într-un spirit al unui prezent reimaginat pe coordonate ținând de identitatea națională, de rasă, de gen sau postcolonială. *Memorious Discourse* (titlul este inspirat din povestirea lui Borges despre *Funes cel ce nu uită*) completează demonstrația : Moraru arată cum intertextualitatea pe care se bazează postmodernismul nu îl decuplează pe acesta autarhic de la realitate, ci, dimpotrivă, îl deschide către lume și îl include în (re)edificarea acesteia. Însă, odată cu *Cosmodernism : American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary* (2011), autorul recunoaște că postmodernismul este un proiect parțial depășit. Cartea aspiră să ofere un manifest acestei desprinderi de postmodernism printr-un concept (cosmodernismul) care încorporează – într-o versiune mai etică și mai preocupată de dislocările provocate de globalizare – mișcările produse în spațiul nord-american începând din anii '80 și în special după pragul anului 1989 (adică în mare chiar fenomenul care corespunde acelei etichete de „corectitudine politică" abhorate de conservatori). Într-un *Epilog*, Moraru inventariază în opt puncte diferențele specifice dintre vechiul postmodernism și noul cosmodernism ; accentul cade pe desprinderea cosmodernismului de conexiunile postmodernismului – fie și imperfectă/involuntară – cu expansiunea „universalizantă" și uniformizatoare a valorilor occidentale prin procesul globalizării. Christian Moraru continuă să-și exploreze conceptul în *Reading for the Planet : Toward a Geomethodology* (2015), o proiectare a modelului la nivel planetar, depășind astfel specializarea nord-americană din *Cosmodernism*. În *Reading for the Planet*, literatura lui Mircea Cărtărescu apare, de pildă, ca un teritoriu propice pentru investigarea noii conștiințe etice planetare, transnaționale. O întoarcere propriu-zisă la literatura română se produce în *Romanian Literature as World Literature* (2018), editat împreună cu Mircea Martin și Andrei Terian. (Asupra Europei Centrale și de Est se oprise ca editor și în volumul colectiv din 2009 *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination*.) Introducerea la *Romanian Literature as World Literature*, semnată de Moraru împreună cu Terian, este un manifest nu doar metodologic (volumul citește, de altfel, în mod sistematic-programatic literatura română prin metodologii recente), cât mai ales un manifest pozițional, care pledează pentru depășirea paradigmei parohial-naționaliste și identificarea unor căi de integrare a literaturii și a criticii literare din România într-un orizont planetar mai complex și mai puțin anacronic.

Critica nouăzecistă

DAN-SILVIU BOERESCU (n. 1963) este mai postmodern decât majoritatea criticilor optzeciști (cărora li se opune de pe meterezele generației '90 al cărei promotor principal a fost), însă nu în calitate de autor, ci ca personaj. Publicistica abundentă pe care a produs-o, culeasă parțial în volume, activitatea frenetică de-a lungul anilor '90 de prefațator, antologator, organizator etc. au produs numeroase texte, reductibile însă mai curând la zgomotul publicitar produs de un *one man orchestra* care produce de unul singur impresia acustică de fanfară, dar de fanfară desincronizată și cacofonică. Volume ca *La noapte, pe strada Toamnei* (1993) și *Doamna Ovary* (1993) vehiculează dezordonat – o dezordine asumată, e drept – concepte postmoderne turnate peste realitățile românești sub forma unor ficțiuni critice (*critifiction*-ul îi ispitise și pe optzeciști, dar nu în formele experimentale întâlnite la Boerescu). Dar, după primul deceniu postcomunist, Dan-Silviu Boerescu se retrage treptat din câmpul literar, reinventându-se ca redactor-șef la *Playboy* (după ce anterior trecuse, ca mai mulți nouăzeciști, pe la publicații ca *Prostituția*), apoi ca scriitor gastronomic, apoi ca popularizator al istoriilor de scandal din România ultimelor secole. Așa se face că a scris sau doar a semnat zeci de titluri, de la *Istoria erotică a micului dejun. 169 dimineți culinare cu nevasta mea* (2008) și *Cartea vinurilor dulci. 140 de licori senzuale însoțite de sugestii gastronomice* (2008) până la volume editate („prezentate de Dan-Silviu Boerescu") de felul *Clipele astrale ale istoriei României. Zece zile incredibile care ar fi putut schimba destinul țării* (2017). Dacă mulți autori din postcomunism au visat să-și preschimbe capitalul simbolic în capital comercial, Dan-Silviu Boerescu a obținut acest lucru renunțând la literatură și ocupându-se de comerț.

La începutul anului 1996 ION MANOLESCU (n. 1968) publică în *România literară* articolul „Un manifest postmodernist"[1], unde schițează, raportându-l la „noua sensibilitate" culturală pe care încearcă să o servească redescoperind „lectura participativă", conceptul programatic de „textualism mediatic" (distins de „textualismul scriptic" practicat anacronic, via „Tel-Quel", de către optzeciști). În spațiul primitor al acestuia ar urma să se întâlnească „sinesteziile simboliste, onirismul suprarealist și fantasmele pop-art", „mijloacele artei cibernetice (imagerie virtuală, simulări tridimensionale, ilustrație fractală, jocuri interactive, compresie digitală etc.)". În același timp sunt criticate atât prejudecata „șaizecistă" a „modelului unic", practicând „bronzificarea canonică" și punând scriitori ca Marin Preda sau Nichita Stănescu în roluri de statui, cât și prejudecata „optzecistă" a „modelului în dispersie", potrivit căreia „toți prozatorii optzeciști [...] ar fi la fel de importanți [...] pentru simplul fapt că aparțin postmodernismului". Romanului politic din anii '70 i se reproșează „stilistica eschivei", considerată „insuficientă estetic și incompletă ideologic", prozei optzeciste i se impută lipsa de suflu și complacerea în „micile drame cotidiene", în textualismul iritant și în „cuvinte încrucișate". Ca modele de urmat sunt indicați Thomas Pynchon, John

1. Ion Manolescu, „Un manifest postmodernist", *România literară*, nr. 5, 1996, inclus în *Benzile desenate și canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, București, 2011, pp. 96-102.

Barth, Salman Rushdie și Milan Kundera, iar dintre români Mircea Cărtărescu și Sebastian A. Corn (discutați mai pe larg într-un eseu ulterior, „Literatura de mâine"). Manifestul a fost inclus și în sumarul culegerii *Benzile desenate și canonul postmodern* (2011). Volumul mai cuprinde pledoarii atât pentru dinamitarea axiologiei convenționale a canonului, prin încorporarea culturii populare, cât și pentru deschiderea conceptului de literatură față de genuri precum benzile desenate (o febleță constantă a lui Manolescu, fan al lui Corto Maltese și al revistei *Pif*), urmată de includerea în istoriile și dicționarele literare a unor desenatori precum Mircea Arapu sau Sandu Florea (*Benzile desenate și canonul postmodern*). Într-un articol sintetic despre istoria literaturii noastre, scris pentru un public din afara României, spațiul acordat benzilor desenate îl depășește demonstrativ pe acela al marilor clasici („Voci literare"). De asemenea, se sugerează lecturi alternative pentru reconversia postmodernă a unor autori canonici supuși stereotipurilor precum Liviu Rebreanu (recitit în grila „iradierilor ideologice tehno-culturale presupuse de perspectiva auctorială asupra proprietăților și funcționalității corpului uman în condiții de război"), Ion Barbu (socotindu-se că premisa ininteligibilității poetului este un bun punct de plecare pentru revitalizarea sa) ș.a. Altfel, Manolescu este unul dintre cei mai avizați cercetători români ai segmentului de teorie literară privind postmodernismul și ideologiile tehno-culturale apărute pe suportul fluid al acestuia. *Noțiuni pentru studiul textualității virtuale* (2002) este o introducere densă în hypertext. În *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale* (2003) este documentată și chestionată – într-o țesătură fluidă adaptată obiectului – „relația dintre structurile iconice ale prozei postmoderne și posibilele lor modele bio-tehno-științifice ale postmodernității, de la cele mentale/logice la cele mediatice".

În publicistică și eseuri, la fel ca Ion Manolescu, Caius Dobrescu (n. 1966) a pledat pentru eliberarea de exclusivismul modelului estetic și aspirația către un concept mai larg de cultură, care să încorporeze valori sociopolitice într-un sens mai complex și mai adecvat vieții decât preeminența stilistic-metaforică (generația '60 este un cal de bătaie permanent, după cum și generația '80 este criticată pentru a nu se fi despărțit suficient de radical de conceptul de literatură de apartament) ; pentru un nou pact cu realitatea și pentru inventarea unui nou realism, mai cuprinzător. Alte teme din primele sale volume de eseuri, *Modernitatea ultimă* (1998) și *Inamicul impersonal* (2001), țin de valorificarea științelor sociale în discutarea literaturii și de pledoaria pentru valorile liberalismului clasic, precum și de critica modelelor interbelice și a nucleelor de putere culturală paternalistă, trăind din codificarea și transmiterea „aurei" – ținte constante sunt grupul de la Păltiniș (Gabriel Liiceanu ș.a.). Lucrările academice ale lui Dobrescu au aprofundat temele sale exprimate ficțional și publicistic. *Semizei și rentieri. Despre identitatea burgheziei moderne* (2001) este o investigație în istoria burgheziei, fiind rescrisă și dezvoltată ulterior în *Revoluția radială. O critică conceptului de „postmodernism" dinspre înțelegerea plurală și deschisă a culturii burgheze* (2008), construcția teoretică cea mai însemnată a autorului – o încercare de integrare a postmodernismului în istoria burgheziei. Monografia *Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat/Imaginarul spațiului public* (2004), una dintre cele mai substanțiale lucrări

dedicate scriitorului, pornește de la teza liberală a distingerii între spațiul public și cel privat.

Cheia criticii scrise de SANDA CORDOȘ (n. 1966) stă în paginile introductive ale volumului *În lumea nouă* (2003); intitulate „Mică istorie de figurant", acestea compun o scurtă autobiografie și vorbesc, fără a evita patetismul, despre rolul literaturii în viața din ultimii ani de comunism, atinși de lipsuri materiale, dar și, mai ales, de închiderea progresivă a orizontului de posibilități: „Umblam mereu în întuneric și frig, într-o ceață care părea să fie, pentru sezoane întregi [...] singurul fenomen atmosferic notabil și, murmuram eu, substanțial și durabil. [...] Singurele momente în care redeveneam un om viu erau cele în care citeam"[1]. În fond, întreaga opera critică a Sandei Cordoș reprezintă încercarea, atinsă de o vizibilă mizăexistențială, de a reconstitui – din punctul de vedere al istoriei literare – comunismul și postcomunismul. *În lumea nouă* este astfel o cercetare fragmentară a temei „rezistenței prin literatură": „rezistența desemnează cel mai frecvent [...] un mod de existență al scriitorului [...] în spațiul public totalitar, în raport cu puterea politică"[2]. *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX* (1999; ediția a II-a, 2002) abordează comparatist și sobru rădăcinile realist-socialiste ale comunismului. Este una dintre primele cărți care reflectează științific asupra realismului socialist, un subiect de cercetare rezervat până atunci demascărilor prin citate precar contextualizate (volumul postum al lui M. Nițescu *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, 1995; sau numeroasele antologii comentate produse de Ana Selejan). Asupra temei realismului socialist revine și în culegerea de studii *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică* (2012), în care mai discută chestiuni precum „dreptul la nefericire" (literatura a fost în comunism „singurul limbaj cu circulație publică în care s-a scris despre nefericire, neliniște și suferință și în care cititorul a reușit să-și identifice propria sa viață interioară"[3]), imaginarul românesc prezent la scriitori germani originari din România ca Herta Müller sau Richard Wagner, tratarea temei migrației în literatura română postcomunistă etc. Din miza existențială implicată în critica Sandei Cordoș pot fi deduse și riscurile: cu toată acribia autoarei, aceasta rămâne încastrată în paradigma anticomunismului traumatic din anii '90.

NICOLETA SĂLCUDEANU (n. 1960) vine din școala calofilă și ironică a lui Cornel Regman sau a lui Al. Cistelecan. Textele ei devin adesea piese literare narcisiste – monologuri sau, mai rar, dialoguri. În *Graffiti* (1999) veriga slabă a selecției autorilor împinge aceste date către autosubminare. Autorii prinși în sumar sunt în bună parte de raftul al doilea. Ca atare, se creează, pe de o parte, o anumită discrepanță între efortul hermeneutic investit și obiectul investiției, iar pe de altă parte, se constată o anumită indistincție în tratarea unor autori distincți (valoric și nu numai). Mai plauzibilă este cartea *Patria de hârtie* (2003), la origine cercetare

1. Sanda Cordoș, *În lumea nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, pp. 7-8.
2. *Ibidem*, p. 11.
3. Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 106.

doctorală. Confruntată cu „distrofia conceptuală a fenomenului exilului", autoarea o scurtcircuitează, reducând-o la câteva linii de forță tematist-fenomenologice: metafizica exilului, timpul și spațiul exilului, maladiile exilului, exilul ca alienare. Taxonomia operativă a exilaților îi cuprinde pe „expatrioți" (stadiul religios, grav, al celor rămași mental captivi ai spațiului din care au plecat: Paul Goma, Dumitru Țepeneag, Petru Dumitriu, Vintilă Horia, Monica Lovinescu sau Virgil Ierunca), pe „expatriați" (stadiul etic al celor care, situați sub semnul „unui Mitică cu ștaif", transcend spațiul originar, dar nu prin uitare, ci prin reconstrucție de regulă jovială: Dumitru Radu Popa, Alexandru Papilian, Herta Müller, Petru Popescu, Alexandru Ciorănescu sau Bujor Nedelcovici) și, în fine, pe „ex-patrioți" (stadiul estetic-utopic ilustrat de o mulțime vidă). Totuși, despre o sistematică propriu-zisă a exilului nu se poate vorbi, lipsind rigurozitatea conceptuală. Un cronicar literar superior volumului de debut se revelă în culegerea *Pasiențe* (2005). O selecție tematică, deși fără un sistem vizibil, a altor cronici – câteva de mai mare întindere – apare în *Asupra criticei de azi* (2011), cuprinzând pagini de voroavă delectantă literar, presărată cu malițiozități alternate cu amabilități (unele false) după metoda dușului scoțian.

Comparatismul clujean

Un eclectism metodologic traversează opera lui Corin Braga (n. 1961). Investigațiile lui merg pe trei linii: mitocritica lui Gilbert Durand, lectura psihanalitică (cu o afinitate suplimentară față de culturalismul ezoteric al lui Carl Jung în raport cu scientismul lui Freud) și cercetarea de erudiție istoric-tipologică a geografiilor magice de tipul Paradisului Terestru[1]. Pentru prima categorie pot fi citate *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar* (1993) și *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare* (1998); pentru a doua – *Psihobiografii* (2011); pentru a treia – *De la arhetip la anarhetip* (2006). Dar în fond cele trei direcții interferează în combinații libere. Braga practică un ecumenism al aglomerărilor metodologice (de regulă, între orientări la modă în anii '50-'70). O încercare de a justifica acest eclectism apare în conceptul de anarhetip, propus în volumul din 2006: un construct transrațional, care îi delegă imaginarului – văzut atât ca instrument de cunoaștere, cât și ca obiect de cercetare – ceea ce raționalitatea clasică nu ar mai putea să medieze, adică multifațetarea schizoidă a subiectului contemporan produsă de/în postmodernitate. Conceptul de anarhetip injectează în vechiul arhetip (definit în sensul de paradigmă sau *pattern*) o doză de anarhie: el este convocat de Braga să medieze înțelegerea acelor opere al căror sens nu este univoc, ci exploziv-ireductibil:

> Spre deosebire de arhetip, care izolează un complex iradiant fixându-l într-o imagine autocentrată, anarhetipul poate urmări pulsația subatomică, traseele cuantice, viața nebuloasă specifică acestor formațiuni. Anarhetipul permite o abordare mai apropriată a unor teme care exercită asupra noastră un efect de *numinosum*, cum ar fi visele, fantasmele, literatura onirică, relatările despre experiențele letale, poveștile despre fantome, practicile șamanice, horoscoapele și profețiile astrologice, tarotul etc.

1. Andrei Terian, „Corin Braga – comparatismul fără frontiere", *Cultura*, nr. 337, 2011.

Toate acestea sunt discipline care, desigur, au un aer marginal şi neserios, dar au fost recuperate de către cercetarea academică sub sintagma deculpabilizatoare şi neutră din punct de vedere moral de „stări alterate de conştiinţă"[1].

Aplicabil asupra unui spectru extrem de larg, prea larg, de la *Măgarul de aur* al lui Apuleius până la horoscoape, conceptul este mai degrabă anistoric-structural (deşi polemizează cu conceptul de structură); el apare ca o ipoteză explicativă auxiliară chemată să funcţioneze ca un perpetuum mobile oriunde apare o criză de sens, adică practic oriunde se află un produs artistic (închis prin definiţie în antinomia interpretare deschisă – interpretare limitată). Un construct teoretic care în practică nu înseamnă nimic sau înseamnă prea mult (după modelul *anything goes*). Această reconectare la epistemologia antipozitivistă din a doua parte a secolului al XIX-lea, reprodusă în spiritualismul interbelic, sau la explorările antiraţionalist-eclectice din anii '60 ai secolului trecut poate fi citită în mai multe feluri: ca omagiu lui Mircea Eliade (şi el un practicant al ezoterismului sub titlu de ştiinţă), ca justificare a posteriori a propriului eclectism; sau, de ce nu, ca un exemplu ilustrativ de anarhetip.

Spirit ludic sub masca erudiţiei, Ştefan Borbély (n. 1953) găseşte în eseu forma predilectă de manifestare. Îi aduce de altfel un omagiu în prefaţa volumului cu care debutează, *Grădina magistrului Thomas* (1995). Histrionic, autorul întreprinde adesea manevre ezoteric-autoreferenţiale pe care uneori le devoalează în texte de escortă. De pildă, introducerea la *Homo brucans şi alte eseuri* (2011) glosează pe marginea atracţiei pentru cifra 13; sau, în prefaţa la *Despre Thomas Mann şi alte eseuri* (2005), stabileşte un intertext cu o nuvelă a lui Edgar Allan Poe pe tema rămăşagului cu diavolul, avertizându-şi cititorul să verifice stabilitatea lustrei înainte de a citi cartea. Borbély este format la şcoala de sincretism metodologic al unor autori precum Mircea Eliade sau Carl Gustav Jung. Tipică eseistului este fascinaţia pentru modelul oferit de psihoistoria lui Lloyd deMause, cu o metodologie interdisciplinară şi neortodoxă academic, o fuziune între psihocritica freudiană, istorie şi teorie culturală. O eterogenitate marcantă, care poate rima şi cu nonconformismul anticlasificator, şi cu vetusteţea provincială, marchează de altfel metodologia lui Ştefan Borbély. Între autorii săi preferaţi, asupra cărora glosează şi revine adesea, se numără Friedrich Nietzsche, Thomas Mann, Herman Hesse, Mircea Eliade (prezenţi, de altfel, încă din sumarul primul volum), spirite inter- şi transdisciplinare, cu obscurităţi decodabile la infinit, care transmit, dincolo de litera textului, modele existenţiale. Cărţile lui Ştefan Borbély dau seama de existenţa complementară şi convergentă a mai multor proiecte şi şantiere. Un prim filon ţine de mitologia generală. După tratatul de morfologie a eroicului din *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul* (2001), prima parte dintr-o proiectată trilogie, manualul *Mitologie generală* (2004) avansează „o schiţă introductivă în trei domenii ale mitologiei generale: mituri cosmogonice, respectiv miturile de iniţiere şi cele de sacrificiu, cu care cosmogoniile se întrepătrund" – în fapt, o compilaţie didactică de surse secundare. Un alt proiect, cel mai substanţial în bibliografia lui Ştefan Borbély, ţine de alianţa, sub umbrela comparatismului, dintre hermeneutică, psihocritică şi mitocritică (*coolness*-ul comparatisticii

1. Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 262.

din anii '60 ajunge în România după 30 de ani). *Visul lupului de stepă* (1999), *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic* (2003), *Despre Thomas Mann...*, *Pornind de la Nietzsche* (2010), *Civilizații de sticlă. Utopie, distopie, urbanism* (2013) oferă eseuri de minuție analitică și fervoare speculativă ori asociativă. Teza se poate dovedi circulară, precum în cartea despre Eliade, în care reducerea fantasticului eliadesc, inspirată de Ioan Petru Culianu, la rădăcini gnostice oferă un perpetuum mobile metodologic ; totuși, exercițiul de descifrare a presupuselor camuflări, deși ficțional pe fond, este o ficțiune superioară multor exerciții similare. Aici pot intra și studiile, în descendența lui Gaston Bachelard, despre mitologia apei în comunismul ceaușist, despre cenușă sau despre sticlă. Alt șantier ține de psihoistorie. Aici intră bunăoară eseul despre Holocaust, inclus în *Despre Thomas Mann...*, dar influența metodei este extrem de pregnantă global în eseurile lui Ștefan Borbély. O altă secvență a proiectului autorului este construită în jurul cercetării raporturilor dintre literatură și politic, fie în spațiul comunist sovietic (cu texte despre futuriștii ruși și revoluție sau despre violența lui Lenin), în contracultura americană a anilor '60 din secolul trecut sau în literatura română. Criticul scrie, de pildă, despre aspectele structurale ale literaturii române în comunism sau despre „dinamica generațională a literaturii române recente". În fine, Ștefan Borbély este și un harnic cronicar literar, după cum o dovedesc culegerile *Cercul de grație* (2003), *O carte pe săptămână* (2007) sau *Existența diafană* (2011). Dedicat tuturor genurilor, autorul este un recenzent mai mult analitic decât de verdict. Focalizarea egal minuțioasă tinde să egalizeze titlurile recenzate, sugerând ideea de egalitate între autori foarte diferiți valoric. Criticul a perorat în numeroase rânduri împotriva foiletonismului și a exclusivismului criteriului estetic în cronica literară, regretând continuitatea modelului șaizecist al criticii de întâmpinare. Astfel de opinii i-au adus un meci polemic cu Nicolae Manolescu, care a luat apărarea foiletonului împotriva multiculturalismului postmodern. Fără a putea fi redus deocamdată la un titlu de referință, Ștefan Borbély compensează prin mobilitate intelectuală. Polaritățile sale pot fi deconcertante : fundamentală pentru situația comparatismului românesc din anii '90 rămâne nebulozitatea metodologică de o factură adesea diletantă.

Generația 2000

În publicistica din anii '90, risipită în diverse reviste, apoi în primii ani ai revistei *Observator cultural*, Paul Cernat (n. 1972) s-a remarcat prin militantismul său postmodern, manifestat prin sprijinul acordat literaturii optzecist-nouăzeciste arondate acestuia și prin atacurile la adresa șaizecismului reacționar. Un autoportret publicat în *Vineri* în 1997 oferea deja suficiente detalii în acest sens :

> Îmi recunosc o anumită distanță față de viziunile autonomiste sau „monocentriste", care nu sunt altceva decât consecințele unor forme revolute de autism social, de cultură a monologurilor. [...] postmodernizarea vieții universitare românești îmi apare ca un deziderat, e drept nu tocmai ușor de atins. [...] Nu pot să închei acest

articol preponderent confesiv fără să revin încă o dată asupra acestui punct nevralgic al bătăliei canonice, fundamental, în opinia mea, pentru problema „ierarhiilor" și „reperelor" impuse de anumiți critici în privința literaturii naționale. [...] Punctele de sprijin ale demersului acestor critici ar fi, pe de o parte, literatura modernist-șaizecistă, completată cu neosămănătorismul revolut al basarabenilor Grigore Vieru și Ion Druță, și, pe de altă parte, literatura generației kriterioniste [...]. Așa cum se prezintă astăzi amintita programă [pentru studiul literaturii în liceu], ea apare drept una „castrată" nu numai de dimensiunea postmodernă (strategic minimalizată), dar și de altele, cum ar fi, de exemplu, literatura avangardei interbelice a cărei „clasicizare" de care vorbesc unii critici e sublimă, dar lipsește cu desăvârșire. Dacă nu mă înșel, obiectivul nemărturisit al autorilor acestui manual îl reprezintă remitizarea literaturii naționale în spiritul unui neoromantism etnicist de fond, asezonat cu unele achiziții moderniste inofensive, de fațadă, centrat în jurul a cel puțin două „mituri" literare (Nichita Stănescu și Mircea Eliade) abordate dintr-o perspectivă exclusiv tematică. [...] Potrivit acestei viziuni mai curând de „repere" e nevoie de mituri naționale inclusiv în literatură. [...] Oricât s-ar ascunde astăzi în spatele autonomiei esteticului, autorii acestui canon restrictiv, menținerea și susținerea lui în forma actuală trădează în mod implicit interesele specifice unei bătălii politice duplicitare în conservatorismul ei tactic[1].

Însă militantismul a sucombat odată cu plecarea lui Ion Bogdan Lefter de la *Observator cultural*. După o perioadă în care Cernat a căutat independența – o independență de centru, care să-i permită medierea contrariilor de pe pozițiile unui conformism care și-a pierdut apetitul misionar – în câmpul cultural, el a intrat în zona de influență a criticii patrimoniale practicate de Eugen Simion. Dintre cărțile lui, cea mai importantă este *Modernismul retro în romanul românesc interbelic* (2009) – nu atât prin teoria pe care o propune (adaptare a tezei lui Antoine Compagnon din *Antimodernii*), cât prin recitirile ingenioase ale unor romane precum *Adela*, *Craii de Curtea-Veche*, *Enigma Otiliei*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Domnișoara Christina* și *Nuntă în cer*. În rest, cercetarea doctorală *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val* (2007), aplicând asupra avangardei ideea lui Mircea Martin din *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* (1981), rămâne prizoniera unui mod totuși literarocentric de a privi avangarda, iar volumul *Existențialismul românesc interbelic* (2013) – concept preluat de la Simion – oferă mai curând patinări conceptuale pe suprafața subiectelor, ca și culegerea de studii *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice* (2018). Un eseu tipic pentru acest patinaj este „Tânărul Eminescu și Junimea ca avangardă nihilistă", inclus în ultimul volum amintit, în care Eminescu este apropiat protocronist de avangarda istorică prin utilizarea arbitrară a termenului „avangardă":

> Fără a-i atribui lui Eminescu accepțiuni ale termenului *avangardă* încetățenite după decenii, nu putem să nu observăm că intuiția lui trece dincolo de propriile intenții. Putem vedea *azi* în faza prepolitică și „întemeietoare" a „direcției noi" o autentică formațiune de *avangardă culturală*. Ingredientele de bază sunt aici: tinerețea ca blazon identitar și factor transformist („junimea"), „nihilismul" polemic (marcat

1. Paul Cernat, „Strategia și tactica unui june «eclectic»", *Vineri*, nr. 1, 1997.

prin tabula rasa estetică la adresa tradiției poetice autohtone din *O cercetare critică...*), cosmopolitismul (germanofilia ridiculizată de adversari) și sincronizarea internațională[1].

Ca toți cei care au preluat candid teoria „antimodernilor" a lui Antoine Compagnon[2] (prin care autorul francez îi recupera pe „perdanții" istoriei – reacționari, conservatori, fasciști – făcându-le *rebranding* sub eticheta necontaminată de „antimoderni"), Cernat ajunge indirect la recuperarea/deculpabilizarea extremei drepte, punându-i pe Fondane și Cioran la grămadă, sub același cer generos al „antimodernității". În subsidiar, acesta presupune o uniformizare a dreptei și a stângii: victime și eroi, toți sunt la fel, fără ideologie, fără vină, traversați de aceeași materie; sau, cu imaginea lui Cernat: „vase comunicante". O perspectivă perfect compatibilă, de altfel, cu o istorie literară tributară „principiului" autonomiei esteticului; nu întâmplător, Eugen Simion, care s-a pronunțat nu o dată pentru anularea discuției ideologice în cazul marilor autori, se numără de asemenea printre cei care l-au preluat entuziast pe Compagnon. Mai recent, Cernat pare să-și fi găsit genul predilect pe Facebook, unde publică constant, uneori zilnic, medalioane („pomelnice", le spune, nimerind just caracterul lor implicit de omagieri postume cu caracter ritualic-religios) despre scriitorii români – compilații harnice, adesea agreabile, care se bazează pe reconceptualizarea la zi a unor locuri comune, dar fără revizitare critică, animate de un spirit patrimonial.

C. Rogozanu (n. 1977) a evoluat de la critica literară la critica socială și de la o poziție (liberal-)social-democrată la una socialistă, devenind probabil cel mai articulat jurnalist marxist de după 1989, așa cum o arată volumele *Carte de muncă* (2013) și *Epoca de mijloc* (2019). Prima lui carte, *Agresiuni, digresiuni* (2006), antologhează cronicile din *România literară*, *Observator cultural* și *Suplimentul de cultură* din prima parte a anilor 2000; acestea ofereau împreună un program reformator radical (debarasarea literaturii și criticii de fumurile estetismului, îmbrățișarea culturii de masă, revizitarea critică a autorilor canonici din comunism etc.). Felul tăios și impredictibil în care făcea critică literară într-un mediu literar conservator și polarizat predictibil l-a impus rapid pe Rogozanu. Iată câteva dintre judecățile lui sumare de valoare. Despre Nicolae Breban: „Din 600 de pagini, 300 păstrează buna tradiție a ilizibilității, a pălăvrăgelii și a metafizicii de cafenea"[3]; despre volumul al doilea din *Orbitor* de Cărtărescu: „De multe ori Cărtărescu nu se îndură să taie din propriul text"[4]; despre Ruxandra Cesereanu: „există, încă, o mare forță centripetă în literatura noastră, o forță care ține literatura prea aproape de universități, instituții culturale, uniuni de creație etc., o forță ce împiedică literatura să se răspândească cu adevărat. [...] literatura noastră suferă, în continuare, la capitolul «tranzitivitate». Cartea – bună, interesantă, provocatoare – a acestei autoare va avea același destin: de a se plimba lin de la

1. *Idem, Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Editura Polirom, Iași, 2018, p. 24.
2. Pentru o critică a lui Compagnon, vezi cartea Teodorei Dumitru, discutată mai jos, *Rețeaua modernităților. Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon*.
3. C. Rogozanu, *Agresiuni, digresiuni*, p. 36.
4. *Ibidem*, p. 228.

un literat la altul, fără mari șanse de «evadare»"[1]. Unul dintre punctele fierbinți de pe agenda lui Rogozanu era refacerea legăturii cu cititorii. Un roman universitar de Andrei Bodiu este apreciat tocmai pentru că „strigă după cititori, și-i dorește"[2]. „Prozatorul român scrie mai mult pentru critică", sună titlul unui articol din 2005 în care criticul denunță că „perpetuarea unei critici literare extrem de conservatoare face ca scriitorul român să rămână complet indiferent la sincronizarea tematicilor"[3]; în continuare:

> Nu mă interesează absolut deloc un roman despre Revoluție sau Securitatea nouăzecistă. M-ar interesa, mai degrabă, cărțile de istorie preocupate de acest subiect. În schimb, aștept o atitudine nouă în legătură cu Revoluția și Securitatea. Vreau să citesc o „voce" care să se raporteze credibil la aceste teme. De fapt, asta, cred, așteptăm cu toții. O atitudine nouă, formată complet în noile realități, va „vinde" cu siguranță[4].

Ulterior Rogozanu a continuat să practice critica literară coerent (inclusiv prin recenzii video de câteva minute difuzate pe Realitatea TV), dar secundar în raport cu jurnalismul politico-social.

Deși a publicat și un volum de cronici literare (*Ipostaze ale actului critic*, 2005), CĂTĂLIN GHIȚĂ (n. 1976) și-a cultivat calitatea de autor pe șantierul unor proiecte substanțiale. Printre interesele sale s-au numărat poezia vizionară, căreia i-a inventariat, pornind de la William Blake (obiectul unei monografii în *Demiurgul din Londra. Introducere in poetica lui William Blake*, 2014), o „morfotipologie" în *Lumile lui Argus. O morfotipologie a poeziei vizionare* (2005); dar și cercetări tematiste cu bază comparatistă precum aceea care apare în *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească* (2011). O față mai relativistă și mai ironică apare în *Zeii împleticiți. Lecturi lejere din Biblie și din Coran* (2012), în care Ghiță reia instrumentele lui Voltaire din secolului al XVIII-lea, și *O scurtă istorie ironică a literaturii române. În contrapunctul lui G. Călinescu* (2020), exercițiu polemic (îndreptat manifest împotriva protocroniștilor) și satiric de revizitare, relativizare și răsturnare a canonului din *Compendiul* călinescian la *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

În materie de critică literară, anii 1990-2000 au aparținut cronicarilor literari, deși – temă discutată adesea în presa culturală – relevanța lor publică a scăzut mult după 1989, odată cu tirajele presei literare, care de la zeci de mii de exemplare au coborât la mii și chiar la sute. Însă debutul din 2009 al lui ANDREI TERIAN (n. 1979) cu o carte dedicată lui G. Călinescu – *G. Călinescu. A cincea esență* (2009) – avea să anunțe o schimbare de paradigmă: mutarea relevanței dinspre presa literară (în care, de altfel, Terian se manifestase ca mai toți douămiiștii, distingându-se însă de cei mai mulți prin calitatea teoretică/speculativă/argumentativă) către publicațiile academice. Tipărită când autorul avea 30 de ani, cartea este una dintre cele mai impresionante lucrări din cultura română în materie de critică

1. *Ibidem*, pp. 253-254.
2. *Ibidem*, p. 274.
3. *Ibidem*, p. 329.
4. *Ibidem*, p. 330.

literară – un *opus magnum* care aspiră să-și cartografieze exhaustiv obiectul în toate contextele lui relaționale, o lucrare pe care cei mai mulți critici nu ajung să o publice nici în vârful carierei. Demonstrația lui Andrei Terian merge în sensul reducerii paradoxurilor lui Călinescu la unitatea unui „sistem" – concept construit pornind de la definiția clasică a lui Ludwig von Bertalanffy. Terian acceptă în același timp că „orice sistem este fatalmente contradictoriu" și că „un sistem nu tolerează niciodată contradicțiile"[1]. El rezolvă aparenta contradicție printr-o perspectivare istorică asupra sistemului, argumentând că „valoarea unui sistem derivă din *istoricitatea* lui"[2] și împrumutând conceptul lui Richard Rorty de „recontextualizare", ca fiind cel mai apt să dea seamă de această „istoricitate". Ca atare, Terian nu se mulțumește să compare etapele diferite ale drumului parcurs de Călinescu, revelându-le tensiunile, rezolvările sau salturile într-o altă paradigmă interpretativă; el compară sistemul lui Călinescu cu sisteme mai mult sau mai puțin contemporane lui în spațiul european. Din moment ce Terian renunță la afirmarea protocronistă a unicității lui Călinescu în favoarea comparatismului istoric, care reduce „unicitatea" la filiere ținând de istoria ideilor, rezultatele lui exclud din discuție concepte precum „genialitate", „inefabil", „gust" și chiar „estetic", arătând că sunt nerelevante. În fond, deși astfel de rezultate par banale, ele contrazic o întreagă tradiție critică construită pe genialitatea lui Călinescu și pe nisipul mișcător al contradicțiilor lui acceptate de urmași fie aleatoriu, fie simultan, fie în afara oricărui context istoric. Mai mult, ele contrazic chiar *două* tradiții, din moment ce sistemul lui Călinescu a influențat atât mișcarea autonomismului estetic, cât și pe cea a naționaliștilor protocroniști. Capitolul final al cărții lui Terian discută țelul lui Călinescu de a atinge o așa-numită „a cincea esență" – o hartă care să conducă înspre esența literaturii, către inefabil. O astfel de ambiție aparține, în termenii lui Terian, componentei platonice a personalității lui Călinescu, opusă componentei sale aristotelice. Ambiguitatea moștenirii lui Călinescu ar sta așadar în tensiunea dintre modelul esențialist și cel nominalist, pe care le-a amestecat de-a lungul carierei. Ca bun pragmatist (și ca atare antiesențialist), Terian aderă la Călinescu cel raționalist, cel esențialist fiind blamat pentru incoerențele sale cețoase. Transpuse în termeni de autonomism și heteronomism, Călinescu aristotelicianul ar fi heteronomist, în timp ce platonicianul ar fi autonomist. Totuși, argumentul potrivit căruia căutarea unei esențe a literaturii n-ar avea sens pentru că o astfel de esență n-ar exista neglijează tocmai prima regulă a pragmatistului: sensul unui lucru derivă din valoarea sa de utilizare. Astfel, căutarea de către Călinescu a unei a cincea esențe și a cincea esență însăși devin semnificative prin însuși faptul că produc efecte și sensuri prin utilizare/practică. Este, prin urmare, irelevant, potrivit chiar premiselor lui Terian, dacă a cincea esență există sau nu: esențialistul va răspunde că da, nominalistul va răspunde că nu; dar important este efectul. Adevărata întrebare privește mai curând „practica" decât „teoria". Terian a continuat investigarea rădăcinilor criticii literare din România în context comparatist prin volumul *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu. O abordare comparatistă* (2013). Cartea

1. Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, p. 27.
2. *Ibidem*, p. 30.

compune, pentru perioada delimitată, „o istorie gândită din perspectiva «paradigmelor» critice, în sensul kuhnian al termenului", izolând șase blocuri paradigmatice: „[paradigma] idealistă (c. 1860-1885, cu prelungiri în secolul XX), evoluționistă/pozitivistă (c. 1867-1929), antipozitivistă/intuiționistă (c. 1908-1948, cu prelungiri în perioada ceaușistă), marxist-leninistă (1948-1960, cu prelungiri până în 1989), formalistă (după 1965, odată cu adoptarea diverselor teorii structuraliste în România), și constructivistă/«culturalistă» (după 1990)"[1]. *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii* (2013) strânge, într-un sumar altfel extrem de coerent, o serie de studii publicate în engleză pentru un public academic nefamiliarizat cu cultura română. Terian pledează, prin conceptul lansat în titlu, pentru ieșirea criticii produse în România din zona nombrilismului monologal și a defazării metodologice, pentru deschiderea ei către dialogul global. Însă o astfel de platformă, coroborată cu importarea unor metode inspirate din teoria sistemului-lume a lui Immanuel Wallerstein, i-a adus din partea lui Nicolae Manolescu acuzația de întoarcere la Dobrogeanu-Gherea. De altfel, și celălalt supraviețuitor important al șaizecismului critic, Eugen Simion, l-a atacat în presă în mai multe rânduri pe Terian (fie și la nivel de insinuări) pentru contribuția lui (ca autor și coeditor) la volumul *Romanian Literature as World Literature* (2018), în care fostul președinte al Academiei vede un atac „globalist" la adresa „ideii de specificitate națională"[2]. Însă tocmai astfel de reacții, blocate în referințe datate, arată cât de necesare sunt propunerile lui Terian. Proiectul lui de *update* conceptual și metodologic acoperă de altfel – inclusiv prin numeroasele texte publicate în reviste internaționale care nu au fost încă strânse într-un volum – o paletă largă de abordări și metodologii, incluzând postcolonialismul, analiza cantitativă, World Literature ș.a. Terian este cel mai important actor din sistemul criticii literare românești de după 1989 nu doar prin faptul că mișcările sale din cadrul acestuia au fost substanțiale (și alții s-au manifestat substanțial), ci și prin talentul lui de a anticipa direcții de evoluție sistemică (schimbarea accentului de la foiletonism la critica academică, apoi trecerea de la producția pe stoc pentru piața internă la deschiderea către un dialog transnațional) și de a investi creativ și cu simț tactic în acestea.

Ioana Macrea-Toma (n. 1978) participă de asemenea, prin *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc* (2009), la destabilizarea hegemoniei din zona autonomiei estetice, doar că o face de pe pozițiile sociologiei literare. *Privilighenția*[3], o cercetare a câmpului literar dintre 1948 și 1989, are meritul de a deconstrui științific numeroase tabuuri și clișee legate de comunism. Reprezentativ este, de pildă, capitolul „De la context la text. Complexe intelocentrice". Analizând manuale de literatură română dintre 1958 și 1979, Macrea-Toma observă procesul de transformare treptată a autorilor canonici în monumente care ajung să

1. Andrei Terian, *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu. O abordare comparatistă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 31-32.
2. Alexandru Dumitriu, „Dialog cu profesorul Eugen Simion: «Am vrut să fac prin *Caiete critice* o școală de critică literară și să apăr literatura de toxicitatea politicii»", *Caiete critice*, nr. 11-12, 2019, p. 37.
3. Joc de cuvinte între „privilegii" și „intelighenția". Termenul îi aparține lui Sorin Antohi, deși Macrea-Toma nu îl creditează în acest sens.

întruchipeze, prin expurgarea oricăror elemente neconvenabile, o versiune idealistă, dematerializată, pur propagandistică de națiune; este o „operațiune idolatrizantă de asanare prin care contextul istoric și biografia personală devin tot mai diluate", iar „informațiile legate de corporalitatea în timp și spațiu (concretă la nivelul nevoilor materiale, al pasiunilor contradictorii, și chiar al rămășițelor mortuare) sunt convertite în apologie imortalizantă care să transcendă epocile"[1]. Demonstrația autoarei rescrie narațiunea triumfalistă a criticilor șaizeciști, care proclamaseră înfrângerea realismului socialist odată cu „eliberarea" lui Maiorescu în anii '60 de critica ideologică. Or, această victorie a fost de fapt *à la* Pirus: libertatea de mișcare pentru critica estetică a fost achiziționată cu prețul transformării ei într-o monedă calpă. Abandonarea limbajului realist-socialist al anilor '50 în favoarea unui naționalism în expansiune progresivă încă din anii '60 (atingând în anii '80 un adevărat delir) echivalează cu substituirea unui limbaj bine formalizat-structurat, având, în ciuda excelor, o funcție critică și descriptivă funcțională, printr-un discurs care ajunge să folosească din ce în ce mai multe cuvinte pentru a descrie din ce în ce mai puține lucruri. Partizanii autonomiei estetice au creat un *no man's land* în care se poate vorbi de valoare estetică fără ca aceasta să însemne nimic precis, sau să însemne orice, în funcție de interesele de moment.

Alex Goldiș (n. 1982) s-a impus mai întâi prin cronici (*Cultura*, *România literară*). Îl recomandau capul teoretic, aptitudinile analitice, spiritul ponderat, gustul neezitant, stilul elegant. Volumul de debut *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului* (2011) a confirmat aceste calități. Cartea este construită pe antiteza dintre „obsedantul deceniu" (anii '50) și anii '60 care descoperă – în critica literară, dar și, parțial, în politică – valori mai puțin dogmatice, relativ liberale. Goldiș urmărește strategiile și luptele prin care critica estetică autonomistă va ieși învingătoare în lupta cu dogmatismul realist-socialist, modelul tutelar al primeia fiind G. Călinescu. Deși lipsită de „un manifest propriu-zis al «autonomiei esteticului»" (dificil sau chiar imposibil *de facto* în contextul hegemoniei metodei marxiste), critica estetică obține „construirea lui compensativă" către care converg „toate metodele, conceptele sau limbajele critice". Goldiș nu omite să deconstruiască și ceea ce numește ideologie estetică. Completând cercetările Ioanei Macrea-Toma, el observă cum un câștig tactic (desprinderea criticilor anilor '60 din necesitatea imediată de reflectare a luptei de clasă sau a vieții și aspirațiilor muncitorilor ce urmau să construiască noua Românie – acestea constituiseră monotona temă a anilor '50) se corelează cu o pierdere strategică (criticii estetici vor căuta să evite politicul, sociologia și în general raportarea la o realitate exterioară celei literare-„autonome"). O continuare a proiectului de cercetare a criticii postbelice apare în volumul *Sincronizarea criticii românești postbelice în deceniile opt și nouă. Teorii, metode, critici* (2013). Metacritica este deocamdată punctul forte al criticului, performant însă, așa cum o atestă cronicile și eseurile publicate în diverse volume colective, dicționare etc., și cu privire la proză sau poezie.

1. Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, pp. 290-291.

Problema esteticului apare și în cele două cărți publicate de Claudiu Turcuș (n. 1981). *Est*etica *lui Norman Manea* (2012), monografia de referință dedicată scriitorului stabilit la New York, urmărea palierele conceptului din titlu (atribuit uzual Monicăi Lovinescu, dar preluat de aceasta pe teren românesc de la Manea), felul în care opera lui Norman Manea s-a construit pe negocierea deloc simplă dintre experimentul literar și articularea unui discurs intelectual raportat la marile probleme ale ultimului secol (nazism, comunism). Odată cu *Împotriva memoriei. De la* estetismul socialist *la noul cinema românesc* (2017), Turcuș își relochează aria de interes academic la joncțiunea dintre discursul literar și cel cinematografic, oferind bine-venite lecturi în cheie ideologică – pornind de la concepte precum subversiunea sau autocolonizarea – ale literaturii și cinematografului din România contemporană.

Sindromul evoluționist (2013) de Teodora Dumitru (n. 1979) este o lucrare de teorie/epistemologie literară și de istoria ideilor care lansează câteva piste de investigație ce vor fi continuate și în volumele următoare, interesate să surprindă mecanisme ale transferului de know-how dinspre științe spre cercetarea literară în sens larg. Tema principală e studierea relației dintre metaliteratură (critică, teorie și istorie literară) și discursul științific – mai precis, felul în care metaliteratura importă și adaptează concepte și teorii științifice, dar și practici propriu-zise (modele de validare). Volumul are două componente: una istoricistă, care investighează mostre de aclimatizări scientiste din opera critico-istoriografică a lui G. Ibrăileanu și E. Lovinescu (îndeosebi pe filiera evoluționistă), și una teoretică, în care sunt testate noi posibile transferuri de concepte, modele cognitive și practici dinspre sfera științei spre limbajul și metodologia criticii și teoriei literare. Metoda Teodorei Dumitru nu se limitează la a consemna istoria importurilor deja produse în istoria criticii românești (de pildă, influența imaginarului evoluționist asupra lui Ibrăileanu și Lovinescu), ci trece la investigarea pertinenței și coerenței aplicării lor în cercetarea literară. Dacă Terian preia în critica literară teoria paradigmelor a lui Kuhn, Teodora Dumitru chestionează fundamentul teoretic al unor astfel de aplicații, rigoarea sau, din contră, laxismul modului în care se realizează acest transfer, urmărind atât beneficiile reale ale dialogului dintre știință și critica/teoria literară, cât și, în unele privințe, disponibilitatea redusă a unor concepte scientiste de a trece în bagajul cercetării literare. Studiul „«Paradigma» kuhniană între critică și istorie literară. Comensurabilitate *vs*. incomensurabilitate a valorilor literare" impune o revizuire a tezei lui G. Călinescu, pentru care istoria și critica literară sunt abordări complementare. Teodora Dumitru arată că, dimpotrivă, ele presupun protocoale de naturi diferite, comparabile modului în care Kuhn imagina dinamica unei comunități științifice în perioadele de „știință normală" (lucrul în interiorul unei paradigme consolidate), respectiv „știință extraordinară" (în proximitatea unei „revoluții științifice"): astfel, criticul de întâmpinare (ca „paradigm tester") e mai sensibil la sesizarea și promovarea inovației în dauna conservării statu-quoului, pe când istoricul literar (ca „puzzle solver") lucrează sub presiunea acomodării inovației la logica unui ansamblu preexistent. Un capitol relevant pentru miza teoretică este și „Forme de validare a noului. Aspecte ale evoluției gustului ca relație de adevăr-eroare în critica românească din prima jumătate a secolului al XX-lea",

care cercetează în paralel mecanismul de validare științifică și validarea „estetică" a inovației în literatură:

> [C]ritica literară urmează [...] îndeaproape [...] formele validării din științe. Conversia *noului* în valoare estetică se propagă și se instalează în habitudinile acestei discipline după o traiectorie similară dialecticii *adevăr* (confirmare)/*eroare* (infirmare) la care a fost redusă practica științifică, *noul* fiind perceput în primă instanță ca *eroare*, ca abatere sau insuficientă adecvare la normele vehiculate prin consensul criticii la momentul respectiv[1].

Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu adâncește investigația asupra acestor teme, arătând între altele, în răspăr cu clișeele adunate în contul „autonomiei esteticului", revendicată în bună măsură, în tradiția critică românească, de la Maiorescu și Lovinescu, că filozofia socioliterară a acestuia din urmă este în primul rând ideologică și politică, ajustată la doxa liberalismului autohton de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului următor, și fortificată prin intermediul unor importuri complementare din repertoriul scientist al finelui de secol al XIX-lea și de la începutul secolului XX. *Rețeaua modernităților. Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon* (2016) urmărește în opera autorilor indicați în titlu evoluția conceptului de „modernitate", pornind de la reprezentarea aporetic-ambivalentă a acesteia la Paul de Man, ca pulsiune a disocierii de prezent și totodată ca imposibilitate de a realiza acest fapt. Trecând prin etapa mai sofisticată a reflecției lui Călinescu din *Cinci fețe ale modernității* (1987), care coboară în istorie schema demaniană, arătând că modernitatea literară se construiește ca un antagonist al modernității tehnocivilizaționale, ca afirmare și totodată negare a acesteia din urmă, conceptul de „antimodern" al lui Compagnon (*Antimodernii*, 2008) conservă teza relației ambivalente sau dialectice a artei/artistului în raport cu valorile prezentului, dar preferă să adauge modernității astfel definite de antecesori particula *anti-*. Dumitru nu ezită să expună similaritățile, uneori de detaliu, între filozofia care stă la baza conceptelor „antimodern"/„antimodernitate" ale lui Compagnon și viziunea dialectică asupra modernității a lui Matei Călinescu. Semnalarea acestor similitudini structurale atrage invalidarea pretenției lui Compagnon de a fi produs un concept inovator, coerent și avansat epistemologic în raport cu o tradiție a reprezentării modernității pe care păruse să-și fi propus a o chestiona polemic. Pe de altă parte, atrage atenția asupra faptului că, prin *Antimodernii* lui Compagnon (preluată cu entuziasm necritic și în România), acea filozofie care la istorici și teoreticieni anteriori exprima o modernitate complex reprezentată, aptă să-și genereze și sublimeze propriile contradicții, se contractă până la a nu mai reprezenta *de facto* decât psihologia autorilor conservatori, reacționari etc.

În *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825-1875)* (2016), problema centrală care-l preocupă pe ADRIAN TUDURACHI (n. 1974) este tot cea a autonomiei esteticului. Doar că, pentru a o aborda, el se întoarce la scena originară a „crimei", în secolul al XIX-lea, în perioada de 50 de

1. Teodora Dumitru, *Sindromul evoluționist*, pp. 163-164.

ani care anticipează stabilizarea teoriei de către Titu Maiorescu în cercul Junimii. Tudurachi analizează chiasmul ce a caracterizat importarea autonomiei esteticului în cultura română: unui idealism care sărăcește – în versiunea maioresciană a teoriei autonomiei estetice – substanța bogată a literaturii, el îi opune acele raporturi materiale din prima parte a secolului al XIX-lea care reușeau să îmbogățească o materie săracă. Vehicularea cuvântului „geniu" (care apare la Barbu Paris Mumuleanu în 1825) îi inspiră lui Tudurachi nu o analiză de discurs, ci reconstituirea acelor mijloace de producție prin care cultura română a începuturilor căuta să-și compenseze sărăcia. În termenii criticului, inspirat de o sociologie franceză a valorilor culturale, „genialitatea e o tehnică de a face literatură din nimic"[1], un *deus ex machina* prin care periferiile subdezvoltate cum erau Principatele transformau precaritatea în bogăție – de pildă, vorbind, ca Alecsandri și Alecu Russo, despre „geniul" poporului român manifestat în folclor (și câștigând astfel dintr-odată o întreagă literatură) sau cultivând, ca Odobescu și Bolliac, arheologia, pe ale cărei mărunțișuri și relicve este proiectat (inventat) un întreg trecut. Tema lui Tudurachi nu este justificarea în sine a unor astfel de operațiuni (pe care le sistematizează dialectic în triada sacralizare-monumentalizare-singularizare), ci evidențierea plusvalorii pe care ele reușesc să o extragă din literatură prin calitatea lor de circuite legate intim de materialitatea operelor de artă. De asemenea, evidențierea ariei mai largi de acoperire – în ce privește obiecte, artefacte, fantasme, aspirații, subiecte și subiecți – pe care ele o instalează în literatura română a secolului al XIX-lea. „De ce această atenție la materialitate nu a devenit suportul autonomizării câmpului literar în cultura română?"[2], se întreabă Tudurachi, a cărui întoarcere în secolul al XIX-lea are sensul unui manifest, și nu al unui paseism:

> Convingerea că literatura nu trebuie să se ocupe decât de lucrurile „literare" era incompatibilă cu sfera atât de eterogenă a căutărilor de la începutul literaturii române. În perspectivă autonomistă erau propriu-zis ilizibile mitologiile productivității și nevoia lor de cuprindere nediscriminatorie a tuturor realităților societății românești, interesul lor pentru datele „fizice" ale teritoriului național ori pentru diversele forme ale capacităților ascunse în populație[3].

Tudurachi debutase în 2006 cu o lucrare dedicată lui Mihail Dragomirescu, *Destinul precar al ideilor literare*.

O carte complementară cercetării lui Tudurachi este cea semnată de Doris Mironescu (n. 1979), *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică* (2016). Valorificând teoria „memoriei culturale" avansată de Aleida și Jan Assmann, Mironescu se întoarce în secolul al XIX-lea pentru a găsi acolo tezaurul originar care a difuzat valori coagulante de-a lungul istoriei moderne a României: „Literatura română a secolului al XIX-lea funcționează ca un «vehicul», ca un mediu de circulație și diseminare a conținuturilor memoriei

1. Adrian Tudurachi, *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825-1875)*, Editura Institutul European, Iași, 2016, p. 36.
2. *Ibidem*, p. 162.
3. *Ibidem*, p. 221.

culturale, dar și ca un «monument», un spațiu de tezaurizare a acestor conținuturi, devenind ea însăși, prin canonizare și mitizare literară, parte a memoriei"[1]. La Alecu Russo, de pildă, criticul găsește un stil „amfibiu", în care vorbesc deodată bonjuristul franțuzit și vocea arhaică – mai bine zis reconstituirea ei romantică – a strămoșilor. Însă cele mai importante pasaje sunt cele care conectează secvențe din secolul al XIX-lea și din literatura contemporană: sunt citiți în paralel, în sincronia „comunității textuale", I. L. Caragiale și Radu Cosașu; romanul istoric al lui Filip Florian și ficțiunile despre Mușatini ale lui Eminescu; ruinele romantice și ruinele postindustriale/postcomuniste evocate în romane de Ioana Bradea sau Bogdan Suceavă („revenirea toposurilor romantice într-o perioadă de dezagregare a autorității modelelor formative"[2]). Chiar dacă imaginea acestei supermașini a timpului ar putea părea idealistă, interesul lui Mironescu staționează în zona reperelor materiale mediate de discursul literar.

După o carte despre Paul Zarifopol, citit ca „personaj reflector al modernității românești" prin intermediul eseisticii lui (*Afacerea clasicilor. Paul Zarifopol și critica modernității*, 2014), aria de interes pentru Andreea Mironescu (n. 1984) se plasează deocamdată tot în zona studierii memoriei culturale. *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism* (2015) distribuie literatura postcomunistă de-a lungul a cinci secțiuni (inspirate din cercetările lui Astrid Erll): modul *monumental* („caracterizat de structuri formale închise, un orizont temporal îndepărtat, limbaj solemn sau arhaizant și motive mitice invocate la nivel intertextual"[3]; exemple: Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, Gabriela Adameșteanu, *Întâlnirea*); modul *experiențial* (care „se raportează la trecut ca la o experiență recentă, «trăită» și relatată de un narator homodiegetic": Dan Lungu, *Sunt o babă comunistă!*); modul *antagonic* („crearea unei versiuni asupra trecutului în opoziție explicită cu altele": Radu Aldulescu, *Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare*); modul *reflexiv* („nu doar oferă cititorilor iluzia de a călători în trecut, ci și deconstruiește aceste reprezentări, investigând procesul social și ideologic de producere a semnificației": Florina Ilis, *Viețile paralele*); modul *satiric* („satiricul este aproape întotdeauna anti-istoricizant, țintind către zonele înalte ale memoriei culturale numai pentru a le aduce – în negativ – în zona cotidianului și a familiarului": Bogdan Suceavă, *Venea din timpul diez*, Filip Florian, *Degete mici*).

După ce s-a afirmat prin cronici literare acute și malițioase, Adriana Stan (n. 1982) a participat printr-o carte dedicată structuralismului românesc – *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* (2017) – la acțiunea criticilor douămiiști de chestionare și deconstruire a idealismului estetic autonomist. Într-un mod pătrunzător teoretic și minuțios analitic, Stan arată cum structuralismul românesc a fost un produs distorsionat al comunismului local. El

1. Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2016, p. 11.
2. *Ibidem*, p. 304.
3. Andreea Mironescu, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2015 (eBook).

a apărut pe fondul poziției privilegiate pe care o dobândise lingvistica în comunism (însuși Stalin se implicase în acest domeniu) și a fost instrumentat – până la distrugerea trăsăturilor sale distinctive – atât de sistemul politic, cât și de cel literar. Politicul a folosit structuralismul în cadrul sistemului educativ, care îl transformă începând din anii '70 în „principalul cadru în didactica școlară a literaturii române"[1]. Iar câmpul literar l-a folosit tactic: criticii literari l-au adoptat pentru a evita în anii '60 istorismul marxist (încă prescriptiv în epocă) sau în anii '70-'80 naționalismul ceaușist; ori pentru a-și actualiza limbajul și metodologia, fără însă a produce mari schimbări în punctele esențiale, dată fiind rezistența pe poziții a foiletonismului (care a instrumentat nu o dată structuralismul ca adversar „științist" al vechiului impresionism estetic). Ceea ce a rezultat din toate aceste operațiuni de adoptare și adaptare ale structuralismului a fost un mutant mai apropiat de „specificul național", adică de evoluția locală a criticii literare, decât de parametrii occidentali ai paradigmei:

> [Î]n ciuda contextului preponderent adversarial în care e receptat și dezbătut, în ciuda lipsei de filiații locale de idei, structuralismul se înșurubează în paradigme deja existente în România, atât sub aspect ideologic – prin accentul normativ și prin descurajarea speculațiilor empirice, cât și sub aspect critico-literar – prin compatibilitatea cu estetismul, dar și cu modernismul care leagă autoreferențialitatea de valoare[2].

Nu toți criticii din noua generație simt totuși chemarea să pună sub semnul întrebării valorificarea moștenirii culturale a generației '60. Bogdan Crețu (n. 1978) împarte cu șaizeciștii inclusiv părerea bună pe care o are despre respectabilitatea academică a foiletonului, dovadă că publică mai multe volume de cronici: *Arpegii critice. Explorări în critica și eseistica actuale* (2005), *Lecturi actuale. Pagini despre literatura română contemporană* (2006), *Iluziile literaturii și deziluziile criticii* (2015). Acestea sunt animate de o încredere neproblematică în valoarea estetică. În centrul listei canonice a lui Crețu se află autori șaizeciști ca Nicolae Breban, Eugen Simion ori Marin Mincu (nu și Nicolae Manolescu, criticat cu asprime). Criticii douămiiști mai obraznici, precum C. Rogozanu, sunt admonestați pentru încălcarea regulilor de circulație șaizeciste: „paginile [...] suferă de o anumită răceală: Costi Rogozanu lasă impresia că nu se poate amoreza de o carte, mulțumindu-se să o acosteze obraznic", scrie într-o recenzie preluată în *Iluziile literaturii și deziluziile criticii*. Lista de publicații a lui Crețu are în rândurile criticii douămiiste aspectul cel mai eterogen, trecând cu ușurință de la literatura contemporană la literatura medievală: *Matei Vișniec – un optzecist atipic* (2005), *Utopia negativă în literatura română* (2008), *Inorogul la Porțile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir. Studiu comparativ* (I-II, 2013).

Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică (2011) de Bianca Burța-Cernat (n. 1979) evită șansa de a discuta critic regulile patriarhale și adesea misogine ce au stat la baza canonului interbelic și postbelic; în schimb,

1. Adriana Stan, *Bastionul lingvistic*, p. 137.
2. *Ibidem*, p. 355.

cartea se limitează la tentative reverențioase de a contribui cu câteva propuneri de nume de scriitoare la canonul despre care afirmă: „O discuție fructuoasă despre «marginalii» și/sau «minorii» literaturii române nu ar trebui să vizeze, cred, contestări canonice radicale și cu atât mai puțin contestarea legitimității esteticului ca principal criteriu de valorizare a literaturii și de constituire a canonului”[1]. Rezultă o suită de micromonografii utile în sine și mai ales împreună, ca hartă a unui teritoriu prea puțin cartografiat.

În cadrul generației douămiiste, Cosmin Borza (n. 1983) este cel mai conservator dintre progresiști și cel mai progresist dintre conservatori. Prima lui carte, *Marin Sorescu. Singur printre canonici* (2014), de referință pentru subiectul ei, analizează competent atât opera literară a lui Sorescu, cât și receptarea ei, deconstruind deformările prin care optzeciștii ostili *in corpore* acestui autor i-au contestat precursoratul în materie de poetică a poeziei narative, cotidiene. Borza dezvoltă problema canonului postcomunist în *Dezbaterea canonică astăzi. Cazul literaturii române postbelice* (2015). El reușește să vadă în dezordinea aparentă a certurilor pe marginea canonului din primul deceniu postcomunist conexiuni cu dinamica discuțiilor canonice din Occident. Totuși, în partida dintre apărătorii „conservatori” ai canonului (critici șaizeciști în principal) și asalturile postmoderniștilor optzeciști sau ale revizionismelor est-etice patronate de Monica Lovinescu, Borza se situează de partea celor care tind să conserve ordinea de tip canonic (chiar și relativizând criteriul estetic). O componentă importantă a cercetării stă în urmărirea revoluției curriculare din a doua parte a anilor ’90, prilej cu care observă lipsa de substanță a schimbărilor: „Clamând o viziune «europeană», «sincronă», «pluralistă», «democratizată», «contemporană», programele școlare reformate și manualele alternative aferente ratează impunerea unui nou canon școlar, de vreme ce se raportează mai degrabă la filozofii/politici educaționale «comunicativ-funcționale» decât la deschiderile interpretative ale criticilor, istoricilor și teoreticienilor literari”[2]. Dar însăși speranța că într-un sistem neoliberal ar fi posibilă o poziție substanțială decisă într-un parlament al profesorilor, dincolo de contingențele rețelelor materiale, ține mai curând de idealism.

1. Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2011, p. 6.
2. Cosmin Borza, *Dezbaterea canonică astăzi. Cazul literaturii române postbelice*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2015, p. 128.

Capitolul 7

Mituri culturale

Mituri explicative. Teorii ale conspiraţiei

„Because something is happening here
But you don't know what it is."

Bob Dylan, „Ballad of a Thin Man"

De-a lungul perioadei comuniste în ficţiunea românească au funcţionat două tipuri principale de conspiraţii[1]. Primul dintre ele privea contextul zilei de 23 august 1944, când România a întors armele împotriva aliatului său de până atunci, Germania nazistă; istoriografia comunistă a instrumentat ulterior acest eveniment drept o dispută dialectică între comuniştii ilegalişti şi fasciştii care deţineau puterea, iar o serie de scriitori l-au ficţionalizat, de regulă în romane de spionaj[2]. Al doilea tip de conspiraţii, înscris chiar în Constituţie[3], ţinea de instrumentarea ficţională a reacţiunii împotriva ordinii socialiste; rolul reacţiunii putea fi interpretat de actori diverşi, de la ţăranii bogaţi numiţi chiaburi la spioni occidentali care continuau să sosească în România pentru a-i fura secretele (sau cel puţin aceasta este impresia pe care o lasă mediocra, dar abundenta literatură poliţistă şi de spionaj publicată între 1948 şi 1989). Acestor două categorii oficiale de

1. Originea conspiraţiilor ca topos modern e localizată în romantism, după cum a arătat Carl Schmitt în lucrarea sa clasică *Romantismul politic* (1919).
2. Caracteristice sunt romanele lui Haralamb Zincă din seria deschisă prin *Şi a fost ora „H"* (1971).
3. Potrivit Constituţiei Republicii Populare Române din 1952, „Republica Populară Română este un stat al oamenilor muncii de la oraşe şi sate. Republica Populară Română a luat naştere ca urmare a victoriei istorice a Uniunii Sovietice asupra fascismului german şi a eliberării României de către glorioasa Armată Sovietică, eliberare care a dat putinţa poporului muncitor, în frunte cu clasa muncitoare condusă de Partidul Comunist, să doboare dictatura fascistă, să nimicească puterea claselor exploatatoare şi să făurească statul de democraţie Populară, care corespunde pe deplin intereselor şi năzuinţelor maselor populare din România. Astfel s-au putut încununa cu o victorie istorică lupta de secole dusă de poporul muncitor român pentru libertate şi independenţa naţională, luptele eroice ale clasei muncitoare aliată cu ţărănimea muncitoare pentru doborârea regimului capitalisto-moşieresc şi scuturarea jugului imperialist".

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

bază le poate fi adăugată secretomania tipică regimului, aptă să provoace în mintea populației cele mai delirante scenarii[1]. După căderea comunismului, pe scena publică românească răsar noi tulpini conspiraționiste. Fie că privesc revoluția din 1989 ori vreun complot evreiesc-masonic pentru stăpânirea lumii sau pentru stoparea României din afirmarea ei globală[2], fie că implică extratereștri (așa-numiții „reptilieni", de pildă[3]) sau doar simpli pământeni, aceste conspirații întâlnite în postcomunism[4] intră într-un model care depășește cu mult în complexitate (sau măcar în diversitate) oferta din comunism. Pentru a înțelege acest fenomen pot fi avansate trei explicații de bază. În primul rând, sfârșitul cenzurii comuniste a permis resurecția bruscă a unor resurse ocultate sau apariția altora noi. Existase în România o lungă tradiție antisemită, reprimată în mare parte sub comunism, care acum era recuperată în mare grabă. De asemenea, exista încă din secolul al XIX-lea tradiția dacocentrică fondată în bazele ei doctrinare de Nicolae Densușianu (opera principală a acestuia, *Dacia preistorică*, a fost publicată totuși abia în 1913 ; ea fusese recuperată parțial de protocroniști în atmosfera din ce în ce mai naționalistă a anilor '70, dar în contextul postcomunist apărea încă și mai întărită[5]). A doua explicație privește seria de evenimente neexplicate din istoria României, începând cu recenta revoluție anticomunistă din decembrie 1989 – evenimentul fondator al postcomunismului, cu atât mai obscur cu cât fusese un eveniment mediatic cu difuzare și receptare globală[6]. Timp de aproape trei decenii după momentul decembrie 1989 nu a existat o teorie standard a fenomenului ; eterogenitatea bibliografiei este perplexantă[7]. A treia explicație privește intrarea României postcomuniste într-un labirint cognitiv – cel al capitalismului neoliberal din tranziție – care resetează vechile habitudini ; or, după cum arăta Fredric Jameson, teoriile conspirației semnalează un deficit cognitiv/

1. Lucian Nastasă, „Conduita conspirativă sub regimul comunist : mit și realitate", în Lucian Boia (coord.), *Miturile comunismului românesc*, vol. II, Editura Universității din București, București, 1997, pp. 59-64.
2. După cum memorabil afirmă un roman de Pavel Coruț, întâlnirea de la Malta dintre Bush și Gorbaciov are loc pentru că pe americani „îi deranjează faptul că România a devenit membră supleantă a Consiliului de Securitate [al ONU]" (vezi Pavel Coruț, *Quinta spartă*, ediția a VII-a revizuită, Editura Devadata, București, 2005, p. 97).
3. Mihaela Grancea, „Cu MISA în anticamera iadului", *Cultura*, nr. 50, 2006.
4. Pentru o repertoriere minuțioasă și analitică, vezi lucrarea de referință a lui George Voicu *Zeii cei răi. Cultura conspirației în România postcomunistă*, Editura Polirom, Iași, 2000.
5. Vezi Dan Alexe, *Dacopatia și alte rătăciri românești*, Editura Humanitas, București, 2015.
6. Vezi Konrad Petrovszky, Ovidiu Țichindeleanu (coord.), *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
7. Acest lucru se reflectă exemplar în *Orbitor. Aripa dreaptă* de Mircea Cărtărescu, dedicat revoluției din 1989. Cărtărescu privește revoluția (evenimentul zero al postcomunismului) în lumina unui conspirationism postmodernist parodic, populat de actanți fantastici (statuile din București care prind viață și participă la evenimente). Această soluție scoate în evidență nu atât lipsa de soluții a autorului, cât lipsa unui consens interpretativ. O foarte utilă trecere în revistă a întinsei bibliografii privind revoluția din decembrie 1989 a realizat Ruxandra Cesereanu în volumul *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2009. Lucrarea care se apropie cel mai mult de statutul de interpretare standard este cea semnată de Andrei Ursu, Roland O. Thomasson, în colaborare cu Mădălin Hodor – *Trăgători și mistificatori. Contrarevoluția Securității în decembrie 1989* (2019).

comprehensiv care este scurtcircuitat prin ficțiunile conspirative – oricât de abracadabrante i-ar părea ele unui spirit raționalist[1].

Pentru a structura acest amalgam de conspirații, un prim operator util este distincția lui Luc Boltanski între conspirații „reale" și „imaginare"[2]. Primele operează cu surse factuale, regăsibile într-o enciclopedie reală (de pildă, asasinarea lui JFK, deși a inspirat ficțiuni conspiraționiste extrem de complexe – a se vedea bunăoară filmul lui Oliver Stone din 1991 –, conține în esență fapte ce pot fi găsite în orice manual de istorie), în timp ce ultimele pot fi descrise ca narațiuni ale căror referințe tind să fie fantastice, intruvabile în vocabularul care ne aproximează realitatea obiectivă. Dar, după cum observă chiar Boltanski, dincolo de cazurile extreme (conspirația Watergate *vs* misterul Roswell), între cele două categorii este dificil de instaurat o linie limpede de demarcație. Dificultatea crește în cazuri specifice literaturii, de pildă, în proza postmodernă, care folosește de obicei material conspiraționist într-un sens ambiguu, de multe ori ironic și metatextual. De aceea, este mai utilă distincția între conspirații (într-o accepție genuină) și metaconspirații (presupunând un uz ironic și chiar deconstructivist). Fără îndoială că nicio astfel de diferențiere nu este perfectă, întrucât pune problema intenționalității textului sau autorului, iar aceasta poate fi în destule cazuri opacă. Un exemplu în acest sens îl oferă chiar opera nu foarte sofisticată a lui Pavel Coruț. Desigur, nu este dificil de încadrat literatura lui Coruț în filonul vechiului conspiraționism tracolog și antisemit; această filieră este însă complicată de Coruț în volumul autobiografic *Soarta mea* (2015), unde declară că adevărata lui vocație e literatura motivațională prin care să educe poporul român și că SF-urile de spionaj ar fi doar un compromis prin care poate să-și vândă cărțile motivaționale (de altfel, primele sunt pline de sfaturi privind creșterea copiilor, creșterea pomilor, creșterea creativității, creșterea afacerilor etc.). Alt exemplu este romanul lui George Arion *Fortăreața nebunilor* (2011), care reactivează în decor postcomunist figura detectivului Andrei Mladin, cu care Arion capitalizase un oarecare succes de stimă în anii '80. Aici este testată o variantă de thriller conspiraționist în care unul dintre fire merge până în vremea lui M. Eminescu, cooptat *via* teoriile triviale ale complotului împotriva poetului. Asamblarea componentelor cade însă în comicul involuntar al filmelor de duzină. Eminescu mai este personajul unui roman, de această dată metaconspiraționist, semnat de Florina Ilis, *Viețile paralele* (2012), în care Securitatea comunistă îl prelucrează informatic pe poet cu ajutorul călătoriilor în timp (dispozitiv SF cu funcție aici metatextuală, având rolul de a sfâșia realismul unor reprezentări convenționale).

Diferența dintre conspiraționism și metaconspiraționism marchează de regulă granița dintre literatura de consum și *mainstream*. În literatura română conspirațiile apar cu precădere în literatura *mainstream*, și nu în *genre*. Influența occidentală s-a produs mai curând prin autori canonici ca Thomas Pynchon și Don DeLillo[3], care au marcat scriitori de prim raft precum Cărtărescu, decât la

1. Fredric Jameson, „Totality as Conspiracy", în *idem*, *The Geopolitical Aesthetic : Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1995, pp. 9-84.
2. Vezi Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, Paris, 2012, pp. 279-282.
3. Pentru predilecția literaturii postmoderne pentru tropii conspiraționiști, vezi Theodore Ziolkowski, „The Playfulness of Postmodernism", în *idem*, *Cults and Conspiracies : A Literary History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2017, pp. 178-194.

nivelul literaturii de consum *via* diverse thrillere vestice, cauza fiind lipsa unei nișe consistente de thrillere în România care să funcționeze ca receptacul (Pavel Coruț, Eugen Ovidiu Chirovici, Adrian Onciu, Igor Bergler rămân exemple periferice). În *mainstream* însă un număr considerabil de scrieri sunt legate de toposul conspirationist. Cazul cel mai important este trilogia *Orbitor* a lui Mircea Cărtărescu, compusă din romanele *Aripa stângă* (1996), *Corpul* (2002) și *Aripa dreaptă* (2007), în a cărui compoziție, propulsată narativ de o macronarațiune metaconspiraționistă, fuzionează solipsismul metanarativ, romantismul și metafizica simultan biblică și modernist-mallarméană a Cărții[1]. Cu un an înainte de publicarea volumului întâi din trilogia *Orbitor*, primul roman caracteristic pentru voga occidentală a conspirațiilor îi aparține lui Alexandru Ecovoiu – *Saludos* (1995). Tot în *mainstream*, un alt utilizator al metaconspiraționismului este Daniel Bănulescu în romanele *Te pup în fund, Conducător Iubit!* (1994), *Cei șapte regi ai orașului București* (1998), *Cel mai bun roman al tuturor timpurilor* (2008). Acestea valorifică ironic ideile protocroniste ale excepționalismului românesc, care după 1989 căpătaseră deja o versiune ficțională „serioasă" în romanele de spionaj ale lui Pavel Coruț. De asemenea, în masivul roman *Trandafirul tăcerii depline* al lui George Cușnarencu (1999), dedicat, ca și volumul al treilea din *Orbitor*, revoluției române din decembrie 1989[2], numeroase ingrediente de thriller asezonează formula hibrid postmodernistă specifică autorului, amestecând parabola, satira, șarja, microrealismul, fantasticul. Subiectul valorifică acel metaconspirationism baroc familiar cititorilor lui Thomas Pynchon; de altfel, vocea naratorului (subiectiv sau obiectiv, după caz) este ironică, stufoasă, divagantă, eseistică într-o manieră ce ar putea fi caracterizată de asemenea ca pynchonescă, deși într-o versiune minoră, întrucât prezența unui tezism eseistic insuficient

1. Cărtărescu este un admirator atent al lui Thomas Pynchon, pe care l-a citit inițial în franceză, interpretându-l apoi în dubla cheie a paranoiei și entropiei: „[romanele] au ca bază ideologică două idei generale [...]. Una este [...] *legea entropiei*, cu aplicațiile ei la semiotică și teoria informației. Insist numai asupra celei de-a doua, pe care aș numi-o *legea coincidențelor necesare*, și care reprezintă un adevărat motor de generare a textului pynchonian". Iată ce scria Cărtărescu despre „ținutul teribil al *paranoiei*": „Aici, relația referențială a lumii cu subiectul capătă dimensiuni înfricoșătoare. Paranoicul trăiește într-o lume în care totul i se adresează, într-un univers plesnind de sens. Delirul său de interpretare îl face să vadă pretutindeni semne care îl vizează, care strigă după decodare. El se află în centrul existenței, iar existența e o vastă conspirație împotriva lui. El trăiește în lume ca Nessus în veșmântul înveninat. Pentru a se apăra are nevoie de o viclenie și de o prudență permanentă, pentru că dușmanii veghează sub masca tuturor celor care îl înconjoară. [...] O para-noia, paracunoaștere a lumii fizice, presupune bănuiala că lumea ascunde ceva, că există undeva o enigmă pe care metodele normale ale științelor nu o pot dezvălui" (Mircea Cărtărescu, „Pynchon para-noicul", *Caiete critice*, nr. 2, 1990). Pentru influența lui Pynchon asupra lui Cărtărescu, vezi Alexandru Budac, *Byron în rețea sau Cum a rămas liberă canapeaua doctorului Freud*, Editura Humanitas, București, 2009, pp. 187-197; pentru paranoia la Pynchon, pp. 156-162.
2. Pentru o analiză comparativă a romanului revoluției din decembrie 1989, cu un studiu de caz extins asupra volumului al treilea din *Orbitor*, vezi Roxana Andreea Ghiță, *Poetica și poietica Revoluției de la romantismul german la anul 1989 în romanul contemporan din România și din Germania*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013. Pentru o repertoriere utilă, vezi și Alex Goldiș, „Ficțiune *vs* non-ficțiune. Reprezentări ale Revoluției din 1989 în literatură", *Cultura*, nr. 30, 2015.

integrat sau abstractizat dăunează finalmente construcţiei. Pe scurt, un agent CIA trimis în 1989 în România pentru a organiza căderea regimului Ceauşescu este deturnat de la coordonatele misiunii sale prin cooptarea într-o lojă masonică – având, cu unele diferenţe specifice, acelaşi obiectiv – condusă de generalul de Securitate Timoftei Trandafir. Romanul aspiră să ficţionalizeze, uneori într-un travesti foarte transparent, o mare cantitate de informaţie sociopolitică privind ultimul deceniu comunist. Alte exemple din *mainstream* oferă *Derapaj* (2006) de Ion Manolescu, punând în mişcare un complot care mobilizează istoria planetară, şi ciclul *Cei o sută* de Gheorghe Schwartz (1988-2013), plin de societăţi secrete care influenţează mersul lumii. Acestora le pot fi adăugate şi altele, nu în ultimul rând Petru Cimpoeşu cu importantele romane *Povestea Marelui Brigand* (2000) şi *Christina Domestica şi Vânătorii de suflete* (2006) şi Ion Iovan cu *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoţite de un inedit epistolar precum şi indexul fiinţelor, lucrurilor şi întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan* (2008). Romanul *Combinaţia* de Dan Sociu (2012), o încercare de distopie în care taximetriştii bucureşteni dintr-un viitor proxim se organizează într-o grupare antiroma. În cheie SF, tema fusese tratată de Voicu Bugariu în trilogia formată din romanele *Zeul apatiei* (1998), *Animalul de beton* (1999) şi *Visul lui Stephen King* (2002), anticipaţie satirică extrapolând un viitor din 2058 în care România a devenit Rominia, Imperiul ţiganilor, având capitala la Bukry. Pe lângă exersarea din plin a mecanismelor specifice romanului de consum, rolul principal îl joacă aici nivelul lingvistic, în care autorul şarjează temerile curente privind „stricarea" limbii prin import argotic sau anglofon, supralicitând cu inventivitate în cheie obscenă. Specularea unei clişeistice etnice oferă, într-un mod controversat, sarea şi piperul acestor romane a căror formulă e dată de amestecul dintre escatologie şi scatologie.

Relaţia dintre Mircea Eliade şi Ioan Petru Culianu, beneficiind de reputaţia intelectuală globală a celor doi, precum şi de anumiţi parametri de factură senzaţională (fascismul de tinereţe al lui Eliade, asasinarea neelucidată a lui Culianu), a inspirat câteva romane care alcătuiesc un „microsistem, dacă nu chiar un subgen" în interiorul căruia cei doi s-au transformat în „autentici topoi literari"[1]: după publicarea în Italia, SUA şi Mexic a trei romane – Claudio Gatti, *Il presagio. Un thriller esoterico* (1996), Saul Bellow, *Ravelstein* (2000), José Antonio Aguilar Rivera, *La fiesta de las turcas* (2001)[2] –, în România au apărut: Cezar

1. Andrei Terian, „On the Romanian Biographical Novel: Fictional Representation of Mircea Eliade and Ioan Petru Culianu", *Transilvania*, nr. 12, 2014, p. 9.
2. Acest din urmă roman a fost semnalat de Sorin Antohi, care îl rezumă astfel: „Romanul este dedicat memoriei regretatului Culianu şi acoperă ultimele zile şi ore ale acestuia, inclusiv asasinarea de către un securist; pentru a-l scrie, autorul s-a documentat în special prin lectura scrierilor lui Ted Anton, nu tocmai perfecte ca informaţie şi în special ca analiză şi interpretare; a mai frunzărit câteva din operele dispărutului, din care a împrumutat prin simplă adaptare pagini întregi, transformate în paginile cele mai izbutite din roman; spune că a povestit cumva şi cunoscuta carte a lui Mac Linscott Ricketts despre rădăcinile româneşti ale lui Eliade. Dar numele lui Eliade este Grielescu, luat de la Bellow; tot de la Bellow l-a luat şi pe Abe Ravelstein" (Sorin Antohi, *„Criza spiritului american*. Recitindu-l pe Allan Bloom după douăzeci de ani", în Allan Bloom, *Criza spiritului american*, traducere de Mona Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 468).

Pricop, *Patria de carton (Moartea lui I. P. Culianu)* (2005), Norman Manea, *Vizuina* (2009), Caius Dobrescu, *Minoic* (2011).

La nivel instituțional, există cel puțin o formă de continuitate între comunism și postcomunism care condiționează fantasmele ce produc ficțiune. Este vorba de transformarea vechii Securități (termen-umbrelă aflat în uz pentru mai multe instituții specializate) în Serviciul Român de Informații (SRI) și în Serviciul de Informații Externe (SIE). Securitatea jucase un rol important în structurarea ficțiunilor populare, dar și *mainstream* din comunism, ea reglând, alături de Miliție și Armată, lupta de prezervare a ordinii comuniste dusă împotriva reacțiunii interne și internaționale. Fiind principalul braț al represiunii din comunism, Securității i se alocă un rol central în ideologia cotidiană. Pot fi citate ca reprezentative câteva versuri de Adrian Păunescu: „N-am dreptul să respir mai tare/ că supăr umbra din perdea"[1]. Sau: „În veac cu putere ocultă,/ din zid cineva mă ascultă"[2]. După 1989, spectrul fostei Securități continuă să producă mișcare în spatele perdelelor. Un punct de vedere reprezentativ în acest sens avansează Andrei Pleșu în 2003: „există încă Securitatea însăși: nu neapărat, sau nu numai în serviciile de acum; e vorba de o rețea care s-a răspândit în toată fibra socială românească, în puncte-cheie: în afaceri, în aparatul politic, în societăți comerciale, bănci, în diferite organisme județene etc. Această rețea domină subteran psihologia socială și lucrează pentru acoperirea litigiului"[3]. Sociologi ca Vladimir Pasti contrazic această perspectivă:

> [D]in punct de vedere sociologic, există o mare diferență între biografia unui om [...] și apartenența acestuia la o elită concretă, într-o societate concretă, într-un moment determinant al istoriei acelei societăți. În ideologia cotidiană, [...] revoluțiile [...] ar trebui să fie însoțite de eliminarea cvasifizică a elitelor conducătoare ale societății înfrânte. [...] Ceea ce notează corect ideologia cotidiană este faptul că revoluțiile desființează elite; în schimb, ceea ce nu notează corect este faptul că această desființare a elitelor cotidiene nu trebuie să ia neapărat forma exterminării fizice a membrilor lor [...], dar întotdeauna ia forma desființării atât a bazelor economice, sociale și politico-culturale ale elitei eliminate, cât și a sistemelor de legitimare a acestor baze. Ce fac, în caz de desființare a elitei căreia îi aparțin, membrii fostei elite conducătoare? Dacă nu sunt exterminați fizic, ei se vor adapta cum pot mai bine la noile structuri sociale. Odată cu revoluția, istoria lor ca grup încetează și se descompune într-o pluralitate de istorii personale. De fiecare dată, cel puțin o parte dintre ei vor penetra noile elite în formare ale noii societăți și vor justifica în acest fel discursurile vindicative ale demagogilor politici[4].

Desigur, în reprezentările comune (inclusiv în cele ficționale), a predominat punctul de vedere exprimat de Pleșu[5], susținut, după cum s-a putut constata, și

1. Adrian Păunescu, „Suspiciunile", în *idem*, *Poezii cenzurate*, p. 27.
2. *Idem*, „Cineva mă ascultă" [1981], în *idem*, *Poezii cenzurate*, p. 87.
3. „Un balamuc etic", interviu cu Andrei Pleșu realizat de Cristian Ghinea, *Dilema*, nr. 547, 2003, reprodus în Andrei Pleșu, *Din vorbă-n vorbă*.
4. Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 273-274.
5. Pentru teza care susține prezența fostei Securități în elita României postcomuniste, vezi și Suzanne Travers, Edward Kanterian, „Casting Light on the Long Shadow of Romania's

de foşti securişti ca Pavel Coruţ. Romane care valorifică „doar" conspiraţionist aportul unor servicii secrete – de fapt, chiar al Securităţii române – în orchestrarea revoluţiei sunt cele semnate de Mihai Sin, *Quo vadis, Domine* (1993), în care Securitatea pregăteşte în 1988 revoluţia din 1989, şi de Mirela Roznoveanu, *Viaţa pe fugă* (1998), care urmăreşte rolul Securităţii atât înainte de decembrie 1989, cât şi după (mineriada din iunie 1990). Un fost autor de romane circumstanţiale în comunism, Francisc Munteanu, lansează prompt un roman, *Cont secret* (1993), despre conturile secrete din străinătate ale lui Ceauşescu şi despre rolul Securităţii în afacere. Oricum, „imaginea Securităţii l-a preocupat, chiar obsedat, în anumite cazuri, pe scriitorul român, el neputând să se detaşeze, totuşi, de chiar mitul pe care însuşi aparatul de represiune l-a răspândit [...]: Securitatea ca societate ocultă, atotputernică, manipulatoare a conştiinţei colective şi individuale"[1].

Mituri compensative. Noul protocronism. Dacopatia

„Sciţii nu au făcut niciun pas spre cultura greacă prin faptul că Grecia numără printre filozofii ei un scit."

Karl Marx, „Contribuţii la critica filozofiei hegeliene a dreptului"

Transformarea naţionalistă a comunismului românesc de-a lungul ultimelor sale două decenii aduce cu sine tendinţa de a recupera, în compusul fantasmatic de comunism şi naţionalism, întreaga istorie cunoscută de pe teritoriul României. A rămas faimos şi caracteristic tabloul lui Dan Hatmanu din anii '80 în care Ştefan cel Mare scoate braţul dintr-un tablou votiv pentru a ciocni un pahar cu Nicolae Ceauşescu. În istoria acestei recuperări, un rol bazal l-a avut reinserarea dacilor şi a tracilor, exploataţi masiv şi de naţionalismele precomuniste, inclusiv în importante opere literare (piesa *Zamolxe* de Lucian Blaga, romanul *Creanga de aur* de Mihail Sadoveanu) şi critice (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). În special sub umbrela protocronismului din anii '70-'80 (dar venind de fapt dintr-o multiplă tradiţie: românească precomunistă[2], dar şi internaţională[3]), au apărut o seamă de tracomani. După

Securitate", *Cahiers de l'Echinox*, vol. I: *Postcolonialism & Postcommunism*, pp. 151-156. Pentru o trecere în revistă – nu exhaustivă – a reprezentărilor Securităţii în romanele din comunism şi postcomunism, vezi Ruxandra Cesereanu, „Imaginea Securităţii în literatura română în comunism şi postcomunism – încercare de sinteză", *Cahiers de l'Echinox*, 2001, vol. I: *Postcolonialism & Postcommunism*, pp. 157-172.

1. Ruxandra Cesereanu, „Imaginea Securităţii...", p. 172.
2. O amplă documentare a rădăcinilor precomuniste ale protocronismului în Cristian Roiban, *Ideologie şi istoriografie: Protocronismul*, pp. 83-224.
3. Vezi excepţionalismul sovietic şi fantasmele similare din ţări ca Albania, Macedonia etc. – ele au fost documentate de Dan Alexe în *Dacopatia şi alte rătăciri româneşti*. Pentru Bulgaria,

internaționalizarea sovietizantă de factură realist-socialistă a istoriei României din anii '50 (prin istorici ca Mihai Roller), Partidul Comunist inițiază o renaționalizare care atinge sub Ceaușescu proporții grotești. În anii '70, tracologia devine o politică de stat în România[1]. Un moment important este Congresul Culturii și Educației Socialiste din iunie 1976, unde Ceaușescu rostește discursul „Expunere cu privire la activitatea politico-ideologică și cultural-educativă, de formare a omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste multilateral dezvoltat și al comunismului din România" – „o amplă invitație la un soi de neoromantism românesc, pe care atât masele, cât și elitele aveau să-l împărtășească necondiționat"[2]. Acum apare Institutul de Tracologie condus de Dumitru Berciu. În 1976 are loc al doilea Congres de Tracologie. Tracologii din România își dau mâna cu tracologii din exil, reprezentați de Iosif Constantin Drăgan, autorul lucrării *Noi, tracii. Istoria multimilenară a neamului românesc* (Editura Scrisul Românesc, Milano, 1976). Anii '60 îmbogățiseră cinematografia cu filme ca *Dacii* (1966) și *Columna* (1968), anii '80 vor plusa prin *Burebista* (1980). Prin astfel de producții ce (re)inventau și glorificau trecutul traco-dac, integrat „epopeii naționale", imaginea României este proiectată acum ca un film desfășurat fără întrerupere vreme de 4 000 de ani[3]. Moștenirea traco-dacă asigură istoriei românești principiul unificator – substanța etnică: prin redescoperirea esențialismului etnic interbelic, comunismul târziu își dă mâna cu fascismul.

Nu întâmplător, *Istoria...* lui G. Călinescu este reeditată în 1982. Scrisă de pe poziții manifest compensative care trebuiau să arate, într-un context politic extrem de defavorabil statului român, că avem o mare literatură, comparabilă cu a culturilor centrale, *Istoria...* cultivase – în special prin capitolul final despre „specificul național" – în mai multe generații ulterioare proporții fanteziste ale fondului daco-getic. Dar și inteligheția din exil, frecventată și admirată din țară,

---

vezi Alexander Nikolov, „The Phenomenon of «Parahistory» in Post-Communist Bulgaria: Old Theories and New Myths on Proto-Bulgarians", în Claudia-Florentina Dobre, Cristian Emilian Ghita (eds.), *Quest for a Suitable Past: Myth and Memory in Central and Eastern Europe*, Central European University Press, Budapesta, New York, 2017, pp. 135-147.

1. Petru Romoșan: „Când am tipărit *Ochii lui Homer*, cota de participare la activitatea ideologică era de cinci poezii cu partidul, cinci cu patria. [...] În ceea ce mă privește, având comanda respectivă, cinci și cinci, clară și fermă, m-am refugiat în confecționarea unor poeme istorice în care încercam să fac ceva asemănător cu ceea ce făcuse Ezra Pound din *cantos*-uri, aplicând metoda lui Pound pe istoria veche dacică și obținând un hibrid mai puțin compromițător decât cele cinci și cinci" (Svetlana Cârstean, „De la rosa canina la Compania (I). Interviu cu Petru Romoșan", *Observator cultural*, nr. 108, 2002).
2. Cosmin Popa, *Intelectualii lui Ceaușescu...*, p. 239.
3. „Amintirea epocii lui Burebista – înfăptuirea unității statale și salvgardarea deplinei independențe în fața ofensivei romane [...] – va însufleți luptătorii lui Decebal în anii crâncenelor încleștări cu legiunile romane [...] apoi, secole de-a rândul, generațiile de luptători români pentru libertatea pământului locuit dintotdeauna de fiii aceluiași popor, pentru dreptatea socială, independența și unitatea statală, într-un cuvânt dreptatea națională împletindu-se într-unul și același ideal de viață peren românesc – permanență a istoriei poporului și patriei noastre" (Uniunea Tineretului Comunist, Comitetul Central, *Uniunea Tineretului Comunist – școală de educare comunistă, patriotică și revoluționară a tineretului*, Editura Politică, București, 1987, p. 17).

jucase un rol semnificativ. Pot fi amintite încurajările lui Mircea Eliade pentru proiectul lui Paul Anghel de istorie protocronistă[1]. Sau romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* (1960) al lui Vintilă Horia, curat protocronist, în care Ovidiu ascultă *Mioriţa*, cutreieră plaiurile geto-dace umplându-se de admiraţie pentru geniul acestui popor, asistă la fuziunea daco-romană (produsă, în viziunea autorului, cu mult înainte de cucerirea romană) şi descoperă precoce creştinismul, prin intermediul unui martor al naşterii lui Hristos (dar, cu ajutorul tezei de asemenea protocroniste a naşterii poporului român ca popor creştin, Zalmoxe însuşi este văzut ca înaintaş al creştinismului)[2]. Ironia face ca Vintilă Horia, anticomunist visceral, să practice o literatură mizând pe aceleaşi resorturi naţionaliste ca autorii din ţară. Poate fi adăugat, din aceeaşi generaţie interbelică în sânul căreia a fost elaborat de fapt corpusul ce urma să stea la baza protocronismului[3], Constantin Noica, care a manifestat de asemenea simpatie faţă de protocronişti[4].

Totuşi, sinergia dintre directivele propagandistice interne şi exil rămâne cu o rată scăzută de absorbţie în câmpul cultural dincolo de zona naţionaliştilor protocronişti. Deşi mediul artistic integrase referinţe autohtoniste în anii '60-'70 (de pildă, în muzică, unde acţionează moda etno-rock: Phoenix, *Cei ce ne-au dat nume*, 1972, *Mugur de fluier*, 1974, *Cantafabule*, 1975; Sfinx, *Zalmoxe*, 1978),

1. Rămasă nefinalizată, a fost publicată postum în 2002 – *O istorie posibilă a literaturii române. Modelul magic*, Editura Augusta.
2. Vintilă Horia romanţează raţionamente pseudoştiinţifice aflate în circulaţie în prima parte a secolului trecut, la Simion Mehedinţi, de exemplu: „Cele ce se petreceau în Orientul apropiat şi în tot bazinul Mediteranei puteau lesne să ajungă şi la urechile dacilor pontici. De unde urmează că şi «Vestea cea bună», adică *Evanghelia*, a putut pătrunde încă de la început în cuprinsul pământului dacic. Asta cu atâta mai mult cu cât aci era şi o altă înlesnire: însăşi nobilimea dacică putea fi accesibilă noii doctrine, ca una care cinstea viaţa frugală a capnobaţilor şi traiul lor contemplativ. Amândouă aceste fapte uşurau din capul locului apropierea de doctrina predicată în Galileea" (S. Mehedinţi-Soveja, *Creştinismul românesc. Adaos la Caracterizarea etnografică a poporului român*, Cugetarea – Georgescu Delafras, Bucureşti, [1940], p. 44). Vezi şi declaraţiile lui Alexandru Surdu, din poziţia de vicepreşedinte al Academiei Române: „1918 a fost [...] căderea şi înălţarea românităţii. A fost un miracol. A fost mâna lui Dumnezeu care a lucrat pentru noi, pentru cei mai vechi şi cei mai drepţi slujitori ai Crucii, pe care am şi ridicat-o pe Caraiman" (emisiunea *Realitatea spirituală*, Realitatea TV, 2018, online: https://www.youtube.com/watch?v=BFC2rM_emxg).
3. Cristian Roiban, *Ideologie şi istoriografie: Protocronismul*.
4. „În Europa Răsăriteană, aceste căutări orientaliste sunt parte a culturii samizdatului, cum o arată cazurile lui Béla Hamvas în cultura maghiară sau Egon Bondy pentru cehi şi slovaci. E o căutare a autenticului şi a unei tradiţii spirituale pierdute de modernitate, pe care Noica se străduise să o recupereze din autohtonismul rostirii româneşti, iar Anton Dumitriu printr-o reinterpretare a orfismului şi zamolxismului. Bineînţeles, niciunul dintre discipolii anilor '70-'80 nu va aluneca pe terenul mlăştinos al ezoterismelor băştinaşe. Acest tip de căutări, autohtonism-muzical sau spiritualism-filozofic, au un dublu sens, nici unul legat de anacronismul unei întoarceri spre trecut. Poate nu au fost cele mai bune unelte, însă filomedievismul rock, hermeneutica limbii române sau mistica orientală au fost încercările locale de a numi noul subiect al modernităţii târzii în răsăritul continentului. Ivite în anii agoniei socialismului local, după explozia lor în anii '90, aceste fenomene se vor epuiza într-un conformism ce alătură conservatorismul societal cu valorile pieţei" (Claudiu Gaiu, „O jumătate de secol neîncheiată (1973-2015)", în Emanuel Copilaş (coord.), *Marele jaf postcomunist*, pp. 166-167).

mainstream-ul cultural al ultimelor două decenii comuniste nu permisese integrarea unor fantezii extreme de acest tip, lăsându-le să joace un rol marginal, în pofida – sau chiar datorită – presiunii care venea dinspre sistemul politic.

Autorii canonici din România se ținuseră departe de asemenea excese (în fond, sunt canonici tocmai pentru că o fac). O excepție suficient de notabilă pentru a fi urmărită analitic este poetul Ion Gheorghe (n. 1935). Acesta este un amestec bizar de comunist maoist, proferând cuvinte despre revoluții, și de *hard*-naționalist din spița lui Nicolae Densușianu, autorul neguroasei ficțiuni istoriografice *Dacia preistorică*. Lirica lui vine din două direcții. În primul rând, dintr-un modernism naționalist postwhitmanian, prin care poetul interpretează rolul megaloman de transmițător al unei comunități. În al doilea rând, din invenția lingvistică avându-și rădăcinile în ficțiunea personală a substratului traco-getic, în cărți populare, literatură sapiențială și în folclor. Ion Gheorghe ilustrează tipul bardului care își asumă misiunea supraindividuală a revelării unor esențe de genul acelora care definesc simbolic un grup uman, o etnie sau o națiune. Pentru ca asumarea să fie veridică, emisia poetică trebuie să aibă aerul că este realizată pe frecvențele de care vorbeau profeții biblici; persoana/personajul poetului vor fi proiectate pe pânza mare a unor competențe care sunt de înțeles în calitatea lor generică, de competențe ale grupului. Discursul său va fi modulat după acele caracteristici expresive și structurale ce califică spațiul simbolic pe care crede că îl reprezintă: folclorul, chipul conotat în tușe arhetipale al țăranului, substratul traco-dacic etc. Rezultatul ține de invenție, și nu de descriere, este o ficțiune îndatorată într-o măsură evident mai mare poetului decât „surselor" – istorice, lingvistice, arheologice – pe care acesta le-a folosit. În unele volume, precum *Dacia Fëniks* (1978), invenția este totală, cu deschidere către grotesc; în altele, *Elegii politice* (1980), de pildă, partea de fabulație mitologizantă nu anulează rețeaua realului („politicului"), ci o acutizează prin ridicarea faptului umil la puterea principiului. Cărțile lui Ion Gheorghe pot fi distribuite în câteva cicluri tematice. Un prim filon, mai precar reprezentat cantitativ, este acela al călătoriilor extraordinare, compus din *Nopți cu lună pe Oceanul Atlantic. Scrisorile esențiale* (1966) și *Avatara* (1972). Volumul *Nopți...*, compus de-a lungul voiajului pe un pescador românesc, este cel prin care autorul se anunță și se impune în poezia postbelică. Un poem face simptomatic referire la Walt Whitman, proiecție a unui eu liric care oglindește mai mult decât individul pe care îl exprimă. Deloc întâmplător, deși are un adresant feminin, discursului lui Ion Gheorghe îi lipsește cu totul componenta privată; patosul său e supraindividual, adastă în metafizicul unui univers eminamente mitologic în care poetul se tânguiește ca Ulise aflat departe de Itaca (Republica Socialistă România), văzând în mare, personificată, zeița. De aici, o stranie senzualitate primitivă, curgând ca dintr-un poem antic și punctând, ca acolo, ritmuri elementare și necesare, predestinate. Chiar viața grea a celor care muncesc pe vas este tradusă în același sistem de referință mitologic, insolitat de numirea câte unui accesoriu modern („Deseori stau pe puntea etalon a vaporului de pescuit"):

jos însă, printre mașinile de jupuit peștele alb
trudesc fără oprire ceilalți și noi medităm despre ei;
când ies și cad carbonizați de lumină

ca orbeţii o dată pe săptămână,
şi se ridică din cenuşă din nou...

O jumătate de an şi-au uitat de femei şi copii
inimile li-s mâncate de dorul părinţilor
dar din nouri vin fantomele maşinilor de sărbătoare;
fiecare poartă un ciorap cu bani pentru târgul de vite –
la primăvară se vând câteva zeci de mii de cai de pur sânge Fiat...[1]

Avatara valorifică o călătorie în Cuba, în acei ani ţară afină ideologic României şi autorului, care ar fi participat acolo la tăierea trestiei, citindu-l pe Che Guevara şi lăsându-se povăţuit şi inspirat de acest nou Vergiliu care-i vorbeşte de dincolo de mormânt şi căruia îi dedică mai multe pagini (inclusiv evocându-i moartea). Alt ciclu este cel ţărănesc, în care intră *Vine iarba* (1968), *Megalitice* (1972), *Noimele* (1976), *Elegii politice* şi *Condica în versuri* (1987). Deşi poetul a compus şi pe tema construcţiei industriale şi a proletariatului, precum în *Căile pământului* (1960) şi *Cariatida* (1964), lucrările din această categorie rămân necaracteristice. Pentru Ion Gheorghe, ţăranii compun clasa socială fundamentală, primordială şi ireductibilă. Detaşarea faţă de linia Partidului Comunist, care urmărea să convertească ţărănimea, percepută ca treaptă inferioară, în proletariat, este evidentă, nu şi singulară în literatura anilor '60, plină de ecouri privind „uciderea cailor" – metaforă a deposedării ţăranului, a mecanizării şi alienării vieţii lui. Încă din *Vine iarba* este operată asocierea dintre grâu şi moarte („Câine mort") sau, în poezia care dă titlul volumului, este descrisă dialectica dintre vegetal (rural) şi industrial (urban), sub îndemnul ameninţător „Nu vă jucaţi niciodată cu iarba". În *Megalitice* apare poemul „La căpătâiul gigantului", unde alegorizarea ţărănimii exploatate şi muribunde este cât se poate de străvezie şi tăioasă: gigantul „căzut în iarbă", „împilat de moarte" e pus în opoziţie cu „trântorii în miezul stupului,/ unde se plămădeşte mierea acestei ţări multe veacuri agrare!". Ideologia contrapusă ţine de utopia paseistă a secolului al XIX-lea:

Pământul de sub unghia gigantului, patria mea, ogor de aur,
adevărata ţară a clasei mele mame,
ţarină mănoasă, aluat negru şi gras ca sângele de taur,
căci din pământul de sub unghii al gigantului trăim şi nu ştim de foame[2].

Volumul *Elegii politice* (cu textul parţial cenzurat la primele ediţii din 1980 şi 1982, recuperat abia în ediţia din 2002) conţine, tot din perspectiva „clasei" ţărăneşti, una dintre cele mai dure critici la adresa comunismului publicate în epocă, poetul denunţând abuzurile şi crimele comise de-a lungul procesului de inginerie socială căruia i-au fost supuşi ţăranii („Extracţie de clasă"):

În zobitoare zdrobiţi; în teascuri
Se tescuiesc ţăranii –

1. Ion Gheorghe, *Nopţi cu lună pe Oceanul Atlantic. Scrisori esenţiale*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 87.
2. *Idem*, *Megalitice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972, p. 36.

Cele mai vechi fructe ale acestei vieţi
De oameni; [...]
Sânge, sudoare, elixir,
Extracţie mirabilă, de clasă[1].

Critica nu este totuşi a sistemului, ceea ce ar fi fost imposibil şi de altfel contrar convingerilor comuniste ale lui Ion Gheorghe („eu sunt poet în Partidul Comunist", clamează poetul), ci restrânsă preponderent la anii '50. Or, în anii '80, când apar *Elegiile...*, politica de stat tindea să refacă în sens invers tehnologizarea intensivă a agriculturii din deceniul al şaselea, reorientându-se către mijloacele de producţie preindustriale, ceea ce trebuie să fi favorizat editarea cărţii. Nu lipsesc însă nici trimiterile la realitatea strict contemporană, de pildă la poluarea industrială din cartierul proletar Titan, locuit de aceiaşi ţărani transformaţi acum în muncitori şi ocolit de „bărbaţii politici" care preferă să locuiască în „cartierele cu multă pădure" („Cartier"):

Desigur, nici-un secretar de partid
N-are vilă pe-aproape. Nici un
Director general n-are apartament
Pe lângă fluviul de aer împuţit;
Nici un consilier, nici un şef de cabinet
Nu şi-a legat numele, viaţa şi munca
Şi procreaţia de-o casă bătută
De vânturile puturoase[2].

Condica în versuri e un regres către o atitudine mult mai convenţională, proiectând ţăranul generic şi individualizat pe o axă a istoriei naţionale consonantă cu orientarea culturii naţionaliste oficiale. Alt ciclu menţionabil este acela ludic-pseudofolcloric din *Zoosophia* (1967), *Joaca jocului* (1984), *Şi mai joaca jocului* (1985). Construit pe conceptul unui bestiar, *Zoosophia* a fost un volum extrem de controversat; au entuziasmat şi au contrariat amestecul de figuraţie şi metrică naiv-populare, enciclopedia foarte eterogenă şi progresia nelogică a textelor, datorând mai mult „naraţiunii" prin succesiunea rimelor decât unei construcţii voluntare – ceea ce a fost caracterizat drept „suprarealism de natură folclorică", nu fără posibili precursori (Ion Barbu) sau fără urmaşi (Şerban Foarţă, *Texte pentru Phoenix*, 1976). Compunerea „Oaia năzdrăvană" este specifică pentru amestecul surselor şi pentru deriva asociativă ca metodă: pleacă de la Irod şi Iisus-mielul, ajunge la un Făt-Frumos sacrificat în *Mioriţa,* pentru a sfârşi cu tăierea capului lui Mihai Viteazul. Mai puţin relevante sunt ludicele *Joaca jocului* sau *Şi mai joaca jocului*, în care proliferarea masei textuale devine o simplă mecanică ritmică. *Zoosophia* anunţă filonul cel mai controversat, dar şi cel mai original al poeziei lui Ion Gheorghe, şi anume ciclul gnostic, alcătuit în principal din *Cavalerul trac* (1969), *Mai mult ca plânsul. Icoane pe sticlă* (1970), *Dacia Fëniks*, *Cenuşile* (1980), *Zicere la zicere* (1982), *Zalmoksiile* (1988).

1. *Idem*, *Elegii politice*, ediţia a doua, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 83.
2. *Idem*, *Elegii politice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 143.

Sursele sunt eterogene : de la *Dacia preistorică* a lui Nicolae Densuşianu[1], *Getica* lui Vasile Pârvan sau *Creanga de aur* de Mihail Sadoveanu la cărţile populare, de la Biblie şi evanghelii apocrife la derapajul interpretativ ezoteric şi etimologic practicat de René Guénon şi preluat prin discipolul său Vasile Lovinescu (*Dacia hiperboreană*), de la repertoriul folcloric de legende şi basme până la scrieri istorico-arheologice ştiinţifice ori paraştiinţifice sau până la experimentele din seria *Cantos* a lui Ezra Pound. Ion Gheorghe imaginează o macronaraţiune mitologică avându-şi originea în substratul păgân tracic şi care strânge aluviuni din zona apocrifă a creştinismului cristalizat în cultura populară. *Cavalerul trac* lansează „personajul" Manimazos, „heghemonul" şi învăţătorul tracilor, erou fondator plurimorf ale cărui încarnări balansează între regimul vegetal (arbore), animal (mistreţ) sau suprauman (Sfântul Gheorghe) şi care se află într-o relaţie simultan complementară şi antagonic-distructivă cu Marele Şarpe, alt simbol gnostic. Punctul maxim al acestui ciclu survine în masivul volum *Dacia Fëniks*, poem mitologic al cărui subtitlu, *Poem didactic*, exprimă, pe de o parte, intenţionalitatea iniţiatică, iar pe de alta, intră în conflict cu ilizibilitatea *de facto* a textelor. Invenţia poetului lucrează intens asupra unui semnificant decuplat de la necesitatea semnificării. Atât aria culturală-onomastică, cât şi o bună parte din lexic ţin de fantezia intraductibilă a autorului, stimulată de o „bibliografie" incontrolabilă şi necontrolată :

Urmează Ceremoniile când Iniţiaţii sunt în solie cu mesajele runice – atlantic – pelago-troiene la strămoşii din pământul Atlant,
Când te duci, du-te la Adunările sacre de Băutură de Laptele Fiilor Lupului şi-ai Lupoaicei – Căţelei Pădurii –
În nopţile când în Rotunda Biserică-Albă
Aleşii învaţă oraţiile cele divine ;
Eu vreau să te-aleg ;
Să-nveţi scrierea mesajului runic – atlantic – pelagic – troian,
În care se face solia regală către zeii-eroii-strămoşi,
Către Geniul curierilor sacri – SKORIRU. Unul – Eroul cu lyră
Curierul Regal – echivalent HILIK.
Eu sunt Echivalenţele. Numele meu – Echivalenţele[2].

Comparaţia cu *Finnegans Wake* al lui James Joyce, făcută de Marian Popa, funcţionează în ce priveşte producţia pe stoc de vocabule, jocuri de cuvinte, cimilituri, precum şi în câmpul liberei asociativităţi a semnificantului cu aproape orice interpretare (sau cu niciuna). Dat fiind momentul în care a apărut cartea, la fel de legitimă e interpretarea opusă, conform căreia *Dacia Fëniks* este caricatura monstruoasă obţinută prin reducerea involuntară la absurd a noului autohtonism promovat pe direcţia naţionalistă a culturii române din deceniile 8-9. Un contrapunct la iniţiaticul din *Dacia Fëniks* e de găsit în simplitatea gnomică din

1. Nicolae Densuşianu fusese un personaj compatibil cu secolul al XIX-lea românesc, extrapolând prin delirul său interpretativ negurile istoriei româneşti şi complexele privind viitorul. În fond, Densuşianu este dublul delirant al lui Hasdeu, aflat la rându-i adesea la marginea riscantă a speculaţiei nebuneşti.
2. *Idem*, *Dacia Fëniks*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 27.

Zicere la zicere, structurat sub forma unor comentarii la Lao Tse și alți înțelepți chinezi; uneori variația personală este cvasinulă, de unde acuzația de plagiat adusă lui Ion Gheorghe. Ion Gheorghe este, într-o mai mare măsură decât oricare altul, poetul paradigmatic al comunismului românesc: l-a însoțit de la un capăt la altul, ilustrându-i toate etapele politico-estetice (realismul socialist al anilor '50, neomodernismul anilor '60-'70, naționalismul paranoic al anilor '70-'80); este cel mai bun poet dintre toți poeții *true believers* și cel mai radical ideologic – maoismul pe care și-l atribuia părea cu totul exotic în România comunistă. Se poate scrie o fenomenologie transversală a comunismului românesc analizând doar cărțile lui Ion Gheorghe. Calitatea cea mai prețioasă în vederea unui astfel de proiect stă tocmai în nebunia expansivă a poetului, în delirurile lui interpretative inconsistente, ilogice și frenetice: în miezul ei se ascunde lava unei religii care este politică și a unei politici care este religie; ea va cristaliza în numeroase produse de etapă („pietre", „tăbliță", „monede" – prin acestea înțelegându-se mai curând dublul lor semiotic produs de poet decât ceva care să semene cu modelul originar), rămânând însă fundamental lichidă și clocotitoare, nemanevrabilă logic. O poezie mare și un delir derizoriu.

Tracomania unui Ion Gheorghe fusese de-a lungul anilor '70-'80 mai curând o anomalie tolerată de canonul literar, nu fără controverse. De fapt, ca și în perioada precomunistă, coexistă două linii: o arhaizare în cheie dacică, integrată și chiar cultivată de *mainstream*, și o patologie dacopată de care *mainstream*-ul se ferește. Nici măcar tabăra protocronistă de la *Luceafărul*, deși îi publicase pagini delirante pe teme tracice, nu îi acordase lui Ion Gheorghe întregul credit intelectual pe care acesta și l-ar fi dorit (dovadă că în memoriile din 2013, *Deochiul Gorgonei*, se răfuiește cu aceștia pentru că nu l-ar fi înțeles). E vorba în primul rând de proza pseudoarheologică din volumele de eseuri *Cultul Zburătorului. Opiniile autorului despre lumea miturilor autohtone* (1974), în care sunt valorificate halucinant pietre adunate de prin munți și prezentate ca vestigii culturale arhaice, *Cogaioanele. Munții marilor pontifi* (2004), *Eponimatele eternității în tăblițele de plumb* (2007), dar și placheta *Scripturile* (1983), hermeneutică tocmită în versuri pe seama unor monede dacice după următoarea logică:

> Mai întâi am fotografiat un număr de monede din cartea lui Constantin Preda – *Monezile geto-dacilor* [...]. Am obținut pe această cale un soi de tablete în care am sesizat suite imagistice riguroase, precum și combinații de litere grecești, latinești și de rune așa-zise gotice, alcătuind cuvinte. Am mai sesizat că la rândul lor, suitele imagistice sunt ele însele compuse din litere și semne alfabetice, alcătuind un soi de pictograme, ideograme. Acestea când sunt dublate cu ajutorul unei oglinzi, se combină în ansamble picturale dând la iveală chipuri și grupuri de fiare și animale, de bărbați și femei, precum se pot recunoaște de asemenea tot felul de obiecte [...]. Revelându-se acest veritabil muzeu de semne, nume și desene am început un fel de inventariere a lor, descriind amănunțit un număr de 20-30 de monede privite dinspre toate cele patru puncte cardinale. Am obținut câteva sute de pagini: o carte de documentare într-o lume pe care aș putea-o numi necunoscută[1].

1. Ion Gheorghe, *Scripturile*, Editura Eminescu, București, 1983.

„Am fost întrebat adesea, cu sinceră nedumerire, cum de se obţine atâta text din câteva semne"[1], mărturisea poetul apoi în memorii, punând candid degetul pe unul dintre numeroasele puncte nevralgice ale delirului său hermeneutic. Nemulţumit de tergiversările şi lipsa de ecou de care descoperirile sale „ştiinţifice" aveau parte în sistemul socialist, Ion Gheorghe avea să-i scrie o scrisoare de protest lui Nicolae Ceauşescu, în care-şi expune sistemul:

> Cu ani în urmă am descoperit pe dealul Istriţa, între Monteoru şi Pietroasele, deci în plină platformă arheologică, un număr impresionant de statuete de betoane arhaice, *scrise*. [...] Cercetând eu terenul din care am extras statuetele în chestiune, am descoperit nu mai puţin de trei necropole, şi-un adevărat oraş al morţilor, cu pavimente şi cu aliniamente şi construcţii megalitice, cu multă ceramică dinainte de Cucuteni – cu inscripţii pe care eu le-am descifrat şi din care am aflat *limba latină cea dintâi pe care au vorbit-o şi-au scris-o geţii, dacii, tracii*. [...] Am descoperit, tovarăşe Ceauşescu, scrierile arhaice şi codurile lor, pe-aceste pietre, şi-am scos un număr mare de fapte mitologice şi filozofice de interes uriaş, am descoperit mai apoi *cheile* culturii strămoşilor noştri, o sistemă de lucru de tehnică matematică fără de care toate inscripţiile alor noştri au fost citite greceşte fals, denaturat[2].

Astfel de pasaje delirante se încadrează natural în peisajul comunismului; nu întâmplător, unul dintre miturile ceauşismului târziu, reprodus în diverse forme după 1989, priveşte planurile lui Ceauşescu de a pregăti convertibilitatea leului şi chiar un „leu de aur" (în condiţiile în care în 1972 sistemul financiar internaţional renunţase la etalonul-aur). Utopia acestei etape: orice se poate converti în orice. Gheorghe Săsărman o satirizează în distopia *Cupa de cucută* (1994, ediţia a II-a, 2002), în care dictatorul dă dispoziţii ca populaţia să fie hrănită exclusiv cu alimente obţinute din fecale.

Pentru patologia protocronistă din anii '80, Mircea Nedelciu construieşte în *Zodia scafandrului* (2000) macheta unui institut protocronist: „Aici se afla puternica şi periculoasa Secţie 0 (a protocroniştilor), care avea dreptul să publice temele de cercetare în orice organ de presă fără să ceară viza cenzurii şi care demonstra pe toate căile şi cu tot felul de argumente neobişnuite că românii dintotdeauna au fost primii în toate domeniile, de la inventarea roţii la descoperirea motorului cu reacţie"[3]. În acest institut se construieşte teza supremaţiei geţilor:

> „...pe sclavul său (al lui Pitagora – *n.t.*) îl chema Zamolxis şi geţii îi aduceau sacrificii, crezându-l Cronos." [...] Avea vreo importanţă pentru liota din jurul academicianului Popescu-Voineşti dacă respectiva informaţie venea din Herodot sau din Diogene Laerţiu, din greceşte sau din franţuzeşte? Aiurea. Importantă era adnotarea textului de către Diogene Sava („de ce sclav şi nu discipol?"), apoi comentariul celor de la Secţia 0 („de ce discipol şi nu *maître*?") şi, în cele din urmă, magistrala lucrare a cercetătorului despre legătura dintre geţi şi teorema lui Pitagora[4].

1. *Idem*, *Deochiul Gorgonei*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2013, p. 294.
2. *Ibidem*, pp. 319-320.
3. Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, notă asupra ediţiei de Adina Kenereş, Editura Compania, Bucureşti, 2000, pp. 53-54.
4. *Ibidem*, p. 67.

De la aceste alunecări ale traducerii se ajunge la teza anticipării lui Einstein de către Zalmoxis.

În postcomunism este adâncită diferența în perceperea tracomaniei dintre *mainstream*-ul cultural/academic și diverse excentricități locale – sprijinul pentru acestea din urmă fiind lăsat acum în seama unor surse de regulă private, precum acelea care au pus bazele organizației Dacia Revival International Society, inițiată de medicul (emigrat în SUA, în 1977) Napoleon Săvescu. (Astfel de surse private fuseseră active chiar și în perioada comunistă, prin Iosif Constantin Drăgan, un bogat om de afaceri occidental, fost legionar, care refăcuse câteva contacte în România comunistă, ajungând să fie primit în audiență de Nicolae Ceaușescu.)

Cât despre un grad artistic relevant, tracismul se va dovedi totuși util la nivelul unei avangarde (așa cum fusese avangarda muzicală din anii '60-'70), reprezentată de autorii science-fiction din cenaclul ploieștean Quo Vadis adunați în jurul publicației *Jurnalul SF*: volumul colectiv seminal *Motocentauri pe acoperișul lumii* (1995) propune o ucronie pe tema unui Imperiu Trac evoluând de la statul centralizat al lui Burebista către colonii inelare în jurul Pământului în secolul XXIII, eliminând pe parcurs creștinismul ca religie importantă și obliterând istoria cunoscută către un triumfalism tracocentric. În cadrul acestei cronologii sunt inserate o serie de texte, narative sau avangardist-neliniare, subsumate în linii mari mișcării cyberpunk cultivate în *Jurnalul SF*. Spre deosebire de metaficțiunile science-fiction sau istorice semnate de Ioan Groșan în anii '80-'90 – *Planeta Mediocrilor* (1991), *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* (1992) –, *Motocentauri...* nu este un volum parodic. Mai mult, având un caracter asumat de manifest artistic care arată o cale de evoluție în afara realismului *mainstream* postcomunist, tema tracică nu este inocentă: ea instigă la o valorificare originală a istoriei autohtone, care să producă o diferență specifică în raport cu simplele posibilități mimetice oferite de cyberpunkul anglo-saxon.

Operațiunea de revizitare a originilor traco-daco-romane continuă, pe filieră artistică, de regulă în cadrul unor metaficțiuni mai mult sau mai puțin postmoderne, cărora le asigură ingrediente precum conspiraționismul, fabulația paranoică și ironia. Gheorghe Schwartz, de exemplu, folosește itemi ai tracomaniei de-a lungul ciclului *Cei o sută*. Marin Mincu, de asemenea, pe urmele lui Vintilă Horia din *Dumnezeu s-a născut în exil*, se folosește de notorietatea lui Ovidiu pentru a-și romanța marotele textualiste în *Moartea la Tomis. Jurnalul lui Ovidiu* (ediția italiană originală 1998, ediția românească 2005), al doilea roman al său publicat în Italia (și scris direct în italiană).

Pe de altă parte, în sfere marginale ale discursului cultural postcomunist continuă să existe, chiar într-o formă amplificată față de perioada comunistă, o clasă a tracologilor exotici intelectual[1]. Se organizează congrese ale dacologilor, se editează reviste și cărți. Potrivit lui Mihail Diaconescu, autorul lucrărilor *Istoria literaturii daco-romane* (1999) și *Antologie de literatură dacoromană.*

1. Există totuși cazuri când tracomania capătă aparențe de respectabilitate – cum se întâmplă cu bizarul *Dicționar etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică* (Alcor Edimpex, București, 2008) de un anume dr. Mihai Vinereanu, prezentat cu o prefață favorabilă de Constantin Frâncu, șeful Catedrei de Limba Română și Lingvistică generală din cadrul Facultății de Litere a Universității „Al. I. Cuza" din Iași. Alte exemple în Sorin Antohi, *Exercițiul distanței. Discursuri...*, pp. 303-304.

Texte comentate (2016), unde anexează literaturii române, sub conceptul de autori „străromâni" sau „protoromâni", scriitori precum Ovidiu, „puține opere în istoria umanității sunt atât de importante precum unele creații realizate în epoca literară dacoromană. Faptul că au contribuit activ și, în unele cazuri, în mod decisiv la formarea profilului spiritual al poporului român, al întregului continent european și al lumii creștine în general demonstrează din perspectiva universalității excepționala importanță a acestor opere literare"[1]. Prin simplul fapt că a fost exilat la Tomis, Ovidiu devine „strămoșul" direct al autorilor români moderni: „Ovidiu este primul poet care a evocat liric peisajul țării noastre. El este strămoșul literar al unor autori ca Alecsandri, Eminescu, Blaga, Arghezi, Crainic, Gyr, Voiculescu, Pillat, Cotruș sau I. Barbu, care în pasteluri de o mare varietate tematică au interpretat relația indestructibilă și de o inepuizabilă complexitate dintre sufletul nostru, pururi însetat de frumos, și locurile unde trăim"[2]. În linia protocronismelor lui Nicolae Densușianu – exploatate ironic (deși nu este prea clar cât de ironică în mod real este această prelucrare) și de Marin Mincu în romanele sale cu Dracula și Ovidiu –, Diaconescu crede că „poporul român este unul dintre cele mai vechi neamuri creștine din lume. Creștinismul său este preroman și preoccidental, manifestându-se de-a lungul istoriei noastre din ultimele două milenii ca o imensă forță spirituală în acțiune"[3]. Odată cu creșterea rolului internetului din anii 2000, corelată entropic cu scăderea influenței educației centralizate, dacomania capătă o asemenea amploare încât Dan Alexe, în lucrarea polemică *Dacopatia și alte rătăciri românești* (2015), găsește în mediul online, nesupus niciunui control academic, o amplă bază documentară.

Mituri transnaționale. Vampirul Dracula

Mitul lui Dracula este în același timp național și transnațional. El poate fi recunoscut și conectat la România/Transilvania dacă nu pe întreg globul, măcar pe o suprafață considerabilă a lui; însă geneza a avut doar foarte incidental contacte cu bazinul național „românesc". Rețeaua mitului Dracula integrează, desigur, și câteva referințe autohtone: poveștile horror medievale avându-l ca personaj pe Vlad Țepeș și difuzate atât în zona central-europeană germanofonă, cât și în spațiul rusesc[4]; motivul Zburătorului, prezent în secolul al XIX-lea românesc – în „Zburătorul" (1844) lui Heliade Rădulescu[5], dar și la M. Eminescu în „Călin

1. Mihail Diaconescu, *Antologie de literatură dacoromană. Texte comentate*, Casa de Producție și Editură Corifeu, București, 2016, p. 11.
2. *Ibidem*, pp. 38-39.
3. *Ibidem*, p. 12.
4. Reproduse în Matei Cazacu, *Dracula*, traducere de Dana-Ligia Ilin, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 383-439.
5. Matei Cazacu amintește ipoteza că fiicele lui Heliade, Eufrosina și Virgilia, ar fi jucat un anumit rol de „informatori" pentru Marie Nizet, autoarea romanului *Le Capitaine Vampire (nouvelle roumaine)* (1879), care l-ar fi inspirat direct pe irlandezul Bram Stoker atunci când a conceput *Dracula* (1897) (*ibidem*, pp. 331-332).

(file din poveste") și „Luceafărul" – și socotit apoi de G. Călinescu unul dintre cele patru mituri fundamentale naționale[1]; motivul strigoiului[2], împrumutat în literatura cultă pe filieră romantică – bunăoară prin balada „Lenore" de Gottfried August Bürger – și prezent în poezia lui Gheorghe Asachi („Turnul lui But"), V. Alecsandri („Strigoiul"), D. Bolintineanu („Mihnea și baba"), M. Eminescu („Strigoii"); apoi anumite elemente geografice „orientale" mai mult sau mai puțin fanteziste[3], culese de ici-colo. Însă imprimarea lui asupra materiei cultural-identitare românești s-a făcut mai cu seamă retrospectiv, fiind provocată de succesul său în „fabrica universalului"[4] anglo-americană a mitului. Fundamental, personajul/mitul lui Dracula este creația literaturii gotice de limbă engleză și în particular a lui Bram Stoker (cel mai influent autor care s-a oprit asupra vampirilor)[5]. Pe scurt, motivul vampirului Dracula este un mit transnațional, relevant imagologic nu atât pentru privirea noastră autoreflexivă, cât pentru privirea celorlalți asupra noastră[6]. Notorietatea și coordonatele mitului Dracula țin de arta de consum (de la romanul lui Stoker la cinematograf – de fapt, romanul nu a avut la început aproape niciun succes, teatrul i-a dat impulsul inițial, iar apoi cinematograful a susținut mișcarea lui în spațiul global, prin reecranizări și readaptări succesive, începând cu capodopera lui F. W. Murnau din 1922, *Nosferatu*[7]). Datorită acestui succes global, mitul a căpătat *post-factum* o relevanță metaforic-descriptivă în ce privește istoria României. Dracula a devenit astfel un conector între personaje și momente izolate precum Vlad Țepeș și Nicolae Ceaușescu, inventând – pentru a umple spațiul factologic și metodologic dintre ele – o întreagă ficțiune istoriografică destinată să explice istoria României printr-un soi de ereditate vampirică[8]. Un

1. „*Zburătorul* e mitul erotic, personificarea invaziei mitului puberal. Poezia română, prin Eminescu îndeosebi, a arătat înclinări de a socoti iubirea ca o forță implacabilă, fără vreo participare a conștiinței" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu* [1945], Editura Litera, București, Chișinău, 2001, p. 42).
2. Pentru o analiză comparativă a motivului popular și cult al strigoiului în bazinul balcanic (dar nu numai), vezi Gisèle Vanhese, *Meridianul balcanic*, traducere, ediție critică și postfață de Livia Iacob, Editura Institutul European, Iași, 2017. Vezi și studiul mai vechi al lui D. Caracostea „*Lenore*, o problemă de literatură comparată și folklor", în *Poezia tradițională română*, ediție de D. Șandru, prefață de O. Bârlea, Editura pentru Literatură, București, 1969.
3. Vezi în primul rând Matthew Gibson, *Dracula and the Eastern Question : British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, New York, 2006.
4. Vezi Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, traducere de Cristina Bîzu, Editura Curtea Veche, București, 2007, pp. 163-207.
5. Cea mai bună antologie a textelor care au stat la baza documentării pentru *Dracula* este volumul lui Clive Leatherdale *The Origins of Dracula : The Background to Bram Stoker's Gothic Masterpiece*, William Kimber, Londra, 1987.
6. Adesea acest fapt a fost privit cu îngrijorare în mediile intelectuale românești. Vezi ancheta revistei *Euphorion* din 1994 care punea întrebarea „Cum se explică faptul că «Dracula» și nu «Miorița» tinde să devină o imagine emblematică?".
7. David J. Skal, *Hollywood Gothic : The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, Norton, New York, 1990; John Edgar Browning, Caroline Joan (Kay) Picart, *Dracula in Visual Media : Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances. 1921-2010*, with a foreword by Dacre Stoker and an afterword by Ian Holt, McFarland & Company, North Carolina, Londra, 2010.
8. O scenă din decembrie 1989: „Pe Magheru, portrete ale fostului cuplu prezidențial, desfigurate, mâzgălite, inscripționate cu vorbe precum «asasinul», «vampirul», «killer» sunt rupte, aruncate pe jos, călcate în picioare" (Dumitru Micu, *Sfârșit și început de mileniu*, p. 56).

exemplu de acest fel este lucrarea *Avatarurile lui Dracula. De la Vlad Ţepeş la Stalin şi Ceauşescu* (publicată întâi în Franţa în 1991, tradusă în 1993) de Denis Buican[1].

În continuare, am să mă opresc asupra câtorva serii de cărţi care arată felul cum a evoluat în literatura română motivul vampiric, asociindu-le două moduri diferite ale scriitorilor români/de origine română de a se raporta, prin Dracula, la spaţiul naţional şi la spaţiul global.

Prima serie este compusă din două microromane sau nuvele lungi: Cezar Petrescu, *Aranca, ştima lacurilor* (1927) şi Mircea Eliade, *Domnişoara Christina* (1936). Cele două texte sunt foarte asemănătoare, ceea ce, în afară de explicaţia cea mai la îndemână, anume că Eliade s-ar fi inspirat din Cezar Petrescu, comportă o interpretare mai sistemică. Dincolo de considerabilul lor caracter erotic (Eliade a fost chiar acuzat de pornografie, ceea ce nu e chiar neaşteptat din moment ce romanul său cuprinde scene de pedofilie şi necrofilie), ambele nuvele au un puternic caracter politic. *Aranca...*, plasată într-un ţinut mlăştinos din Transilvania la câţiva ani după Unirea din decembrie 1918, se opreşte asupra familiei Kemény, copleşită de o ereditate tulbure pierdută în ceaţa istoriei („Această familie Kemény dura de la începuturile Ungariei feudale"[2]). Dispariţia în mlaştini a ultimei descendente, Aranca, se produce într-un moment simbolic din punct de vedere politic – în 1919, imediat după unirea Ardealului cu România. Este fără îndoială o alegorie politică a moştenirii etnopolitice pe care România Mare, un cocktail multietnic şi cu graniţe instabile, trebuia să o gestioneze. Textul lui Eliade se raportează la alt moment politic paradigmatic, răscoala de la 1907, în cursul căreia fusese ucisă boieroaica Christina. Dacă la Cezar Petrescu caracterul politic ţine de paradigma naţională, la Eliade el implică socialul – e vorba de moştenirea inechităţii sociale care, nerezolvată, bântuia România interbelică. Importantă în cazul acestor asemănări este convertibilitatea lor românească. România interbelică avea, cu toate problemele ei, o monedă culturală suficient de puternică pentru a-i permite nu atât importarea unor motive ca Dracula, cât recrearea lor în spaţiul naţional în vederea unei pieţe interne. *Note bene*, textul lui Eliade este străbătut de un puternic filon intertextual care trimite la „Luceafărul" lui Eminescu – un mod de a sublinia nu doar o genealogie literară, ci şi una politică.

A doua serie este compusă din lucrări nonficţionale redactate în timpul comunismului. Ele arată măsura în care Dracula era un personaj politic în România comunistă. O dovedeşte *Răstălmăcirea lui Ţepeş* de Mihai Ungheanu, publicată ca volum în 1992, dar apărută iniţial înainte de 1990 în *Almanahul „Luceafărul"* (editat de revista *Luceafărul*, centru al protocronismului): ea încearcă să arate că nu Vlad Ţepeş este modelul lui Dracula, ci contesa Elisabeta Báthory. Ungheanu transformă controversa Ţepeş-Báthory (fundamental falsă, după cum arată cercetarea

1. Buican, emigrat din România, este un istoric al darwinismului, despre care a publicat mai multe lucrări de popularizare, dar cu atât mai relevantă este această carte, dedicată, *nota bene*, următorilor: „[...] tatălui meu Dumitru Peligrad, ucis în închisoare în România stalinizată, [...] înaintaşilor noştri Basarabi, [...] lui Zamolxis" (Denis Buican, *Dracula şi avatarurile sale. De la Vlad Ţepeş la Stalin şi la Ceauşescu*, traducere de Camil-Alexandru Pârvu, Editura Scripta, Bucureşti, 1993, p. 4).
2. Cezar Petrescu, *Omul din vis. Nuvele şi povestiri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, p. 464.

manuscriselor lui Stoker) într-un meci România-Ungaria în care românii sunt buni, omenoși, civilizați, iar maghiarii niște bestii setoase de sânge, cruzi, neprincipiali etc. Un alt exemplu din comunism îl oferă scrierea lui Mircea Dogaru *Dracula. Mit și realitate istorică* (1994); după cum arată autorul în introducere,

> lucrarea [...] a fost elaborată în 1988 – fiind solicitată spre publicare de editura italiană Xenia. [...] ea a fost predată Comisiei Române de Istorie Militară în vederea transmiterii către solicitant, în martie 1988. Persoane din anturajul generalului Ilie Ceaușescu, fratele dictatorului, ulterior implicat în „evenimentele din decembrie 1989" din România, au blocat însă transmiterea și, în momentul în care insistențele autorului au devenit periculoase, au declarat pierdute c. 100 pagini din manuscris. Motivul? Reabilitarea principelului român Vlad Țepeș (Dracula) contravenea în 1989 imaginii programate despre România ca „țară a lui Dracula", marcată de orori și asasinate și forțatei identificări a lui Nicolae Ceaușescu, dictatorul paranoic și analfabet cu personajul filmelor de groază – vampirul „Dracula". „Revoluția" română s-a derulat cu neașteptatele ei răsturnări de situații, însă, din fericire, cele „60 000 de victime" proiectate pentru acreditarea imaginii maleficului personaj Ceaușescu-Dracula nu au devenit realitate, rămânând doar unul dintre multiplele proiecte neîmplinite ale „regizorilor"[1].

Așadar, un întreg scenariu conspiraționist bazat pe delir asociativ, în care Dracula slujea compromiterii internaționale a României. În mod simptomatic, identificarea lui Dracula cu Vlad Țepeș, contraatacată politic în comunismul românesc, fusese creată tot de un român. Este vorba de Radu R. Florescu (1925-2014), istoric emigrat în Statele Unite; el se înrudea cu Vlad Țepeș printr-o soră și un frate vitreg ai domnitorului, așa încât s-a gândit să profite de voga romanului lui Stoker pentru a-l revela culturii occidentale pe „modelul" real al acestuia, Țepeș[2]. Astfel au apărut volumele, scrise în colaborare cu Raymond T. McNally[3], *In Search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends* (1974)[4] și *Dracula, Prince of Many Faces: His Life and His Times* (1989). Ca detaliu

1. Mircea Dogaru, *Dracula. Mit și realitate istorică*, Editura Ianus Inf SRL, București, 1994, p. 3.
2. Această identificare, popularizată de filmul lui Francis Ford Coppola *Bram Stoker's Dracula* (1992), este lipsită de acurateță. După cum au dovedit-o manuscrisele lui Stoker, publicate relativ recent, scriitorul irlandez nu știa nimic despre Țepeș când și-a conceput romanul. Vezi Elizabeth Miller, *Dracula: Sense and Nonsense*, introduced by Clive Leatherdale, Desert Island Books, Westcliff-on-Sea, 2000. Însă infirmarea teoriei lui Florescu și McNally nu avea să oprească exploatarea identității dintre Dracula și Țepeș, după cum o arată numeroase lucrări (romane, BD-uri etc.) publicate în ultimii ani: Elizabeth Kostova, *The Historian* (2005), Royce Prouty, *Stoker's Manuscript* (2013) ș.a. Cea mai importantă lucrare care perpetuează identitatea este ediția adnotată a lui *Dracula* îngrijită de Leslie Klinger: *The New Annotated Dracula*, edited with a foreword and notes by Leslie S. Klinger, introduction by Neil Gaiman, W. Norton & Company, New York, 2008. Ca și în edițiile similare dedicate corpusului Sherlock Holmes al lui A. Conan Doyle, premisa ludică a lui Klinger este că operele cu pricina au un caracter nonficțional – ceea ce-i oferă editorului prilejul unor erudite incursiuni în orizontul enciclopedic (cultural, politic, istoric etc.) al cărții/epocii.
3. McNally fusese cel care lansase apoi ipoteza, preluată ulterior de Ungheanu, că *Dracula* fusese de fapt inspirat de Elisabeta Báthory – *Dracula Was a Woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania* (1983).
4. Ediția română *În căutarea lui Dracula. O istorie adevărată a lui Dracula și a legendelor cu vampiri*, traducere de Antoaneta Ralian, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992.

anecdotic, după căderea comunismului fiii lui Florescu vor investi în România; ei aveau să introducă în România moda panourilor stradale („neştiind că fiii mei deţineau panourile publicitare, am comentat odată cât de enervante erau reclamele cu Kent presărate de-a lungul frumoasei şi împăduritei văi a Prahovei") şi aveau să înfiinţeze, în parteneriat cu firma-mamă, divizia românească Saatchi & Saatchi etc.[1]. Iată că, într-un anumit sens chiar foarte literal, şi urmaşii lui Dracula fac publicitate României.

Şi în postcomunism Dracula îşi păstrează relevanţa politică. Descendent al unei vechi familii boiereşti autohtone, Neagu Djuvara reprezintă un caz oarecum pitoresc prin faptul că intră în relaţie cu Dracula atât ca istoric, calitate în care scrie cartea pentru adolescenţi *De la Vlad Ţepeş la Dracula Vampirul* (2002), cât şi ca urmaş al său, inclusiv în sensul unor fantezii politice la temă: „din punct de vedere psihologic, semăn mai mult cu Vlad Ţepeş decât cu cei doi din care mă trag. Dacă aş fi la putere, aş fi un adevărat Vlad Ţepeş. Că nu mai pot să-i trag în ţeapă, asta e clar, dar aş înfunda puşcăriile cu toţi aceia care au furat. Ar trebui să clădim o puşcărie nouă, imensă, nu ştiu unde, atât de mulţi aş băga înăuntru. Aş înlocui ţeapa pentru că nu mai pot s-o folosesc..."[2].

Al treilea set de cărţi se compune din trei titluri: Marin Mincu, *Jurnalul lui Dracula* (1992), Andrei Codrescu, *Contesa sângeroasă* (1995) şi Igor Bergler, *Biblia pierdută* (2015). Cărţile prezintă, în ciuda diferenţelor (primele două titluri ţin de *mainstream*, iar cel de-al treilea este un thriller clonat după thrillerele occidentale de tip Dan Brown), o conexiune puternică: au fost scrise pentru a fi exportate sau direct pentru o piaţă internaţională. Mincu a redactat *Jurnalul...* direct în italiană, Codrescu a compus *Contesa sângeroasă* în engleză, pe când Igor Bergler a scris *Biblia pierdută* în română, dar cu o postfaţă a traducătoarei în engleză (cartea a fost tradusă înainte de a fi publicată în română şi în mod limpede a fost gândită pentru o piaţă occidentală). Literatura română n-a făcut „decât" să-l (re)importe pe Dracula, aşa cum, în calitatea sa de periferie culturală, a făcut adesea în raport cu culturile centrale europene. Ulterior însă motivul iniţial literar al lui Dracula a devenit un brand de ţară pentru România, exploatat în multimedia[3], muzică[4], turism[5] (proiectul DraculaPark) etc. De aceea apare ca firească încercarea dinspre spaţiul literar românesc de reexportare a lui Dracula

1. Radu R. Florescu, Matei Cazacu, *Sânge din sângele lui Dracula. Saga boierilor Floreşti*, traducere de Carmen Ion, ediţie îngrijită, prefaţă şi postfaţă de Matei Cazacu, Editura Corint, Bucureşti, 2016.
2. George Rădulescu, interviu cu Neagu Djuvara în *Adevărul*, 15 februarie 2012.
3. În 1999 era semnalată în presa română o enciclopedie editată de Noi Media Print şi D.O.R. Kunsthandel GmbH, în limba engleză (cu un hypertext redactat de Sasha Constantinescu; consultanţi: Ioan Grigorescu, Marcel Guguianu şi Adolf Armbruster): „CD-ul se deschide cu un scurt film/clip (animaţie 3D cu o pădure înfiorătoare din Transilvania din care, printr-un efect de imagine spectaculos, ajungi la Castelul Bran; la sfârşit, după câteva cadre cu vampiri întrezărindu-se printre norii de deasupra Branului, apare un text al lui Petre Ţuţea despre epoca lui Ţepeş...) [...] Partea muzicală [...] – teme medievale cântate la sintetizator – îi aparţine lui Adrian Daminescu" (Mihai Grecea, „Dracula pe CD-ROM", *Vineri*, nr. 20, 1999).
4. Vezi albumul *Party in Transilvania* al lui Marius Dragomir (1996), încercare de etno-pop.
5. Dina Iordanova, „Cashing in on Dracula: Eastern Europe's Hard Sells", *The Journal of Cinema and Media*, vol. 48, nr. 1, primăvara 2007, pp. 46-63. Duncan Light, *The Dracula Dilemma: Tourism, Identity and the State in Romania*, Ashgate, Routledge, Farnham, Burlington, 2012.

către spațiul literar global, Dracula fiind instrumentat ca vector de notorietate. (Lui Andrei Codrescu, plecat foarte tânăr din România în SUA, Dracula i-a inspirat o operațiune identitară mai amplă, mergând până la asumarea unei überromânități – vezi pseudonimul Codrescu, luat, potrivit autorului, după Zelea Codreanu, și poza potențată de o mustață fioroasă care aducea cu mustățile plimbate de Christopher Lee prin filmele cu Dracula.) Spre deosebire de primul set de cărți (Petrescu și Eliade), cel de-al treilea vorbește de un spațiu global competitiv în care modelul statului național a fost lăsat în urmă, iar notorietatea internă nu mai este suficientă.

Mitul modernității mașiniste

Figura robotului este intim legată în cultura occidentală de frica provocată omului de natura lui duală: robotul este un instrument, dar un instrument autonom, care se poate întoarce împotriva creatorului său uman. Cuvântul „robot" a fost inventat de Karel Čapek în piesa de teatru *R.U.R.* (1921), care imaginează o extincție a umanității produsă de roboți. De aceea, este înțelept ca oamenii să păstreze o armă secretă *just in case*. Așa reușise Medeea să-l anihileze pe Talos, un robot gigantic făcut din bronz care apare în istoria antică a argonauților[1]. În vechea legendă a golemului din Praga – un protorobot –, rabinul care-l crease reușește să-l dezactiveze ștergându-i o literă de pe frunte (*emet*, adevăr, devine *met*, moarte). Monstrul lui Frankenstein din romanul publicat în 1818 de Mary Shelley sintetizează – fără a fi un robot propriu-zis – frica inspirată omului de ființele pe care le-a creat[2]. Data la care apare romanul lui Mary Shelley este importantă. Suntem încă la începuturile capitalismului. Or, tocmai capitalismului i se datorează transformarea roboților și în general a mașinăriilor într-o figură centrală a modernității. Capitalismul a introdus pe scară largă automatizarea muncii. Și iată, pe cale de consecință, o altă sursă de spaimă, propagată până azi: mașina care ia locul omului în procesul de producție („robot" vine de la „muncă"). Nu întâmplător, scrierile lui Karl Marx, de la manuscrisele din 1857-1858 care formează *Grundrisse* până la primul volum din *Capitalul* (1867), conțin numeroase pagini despre mașini. Pentru Marx, sistemul impersonal de mașini impersonează alienarea muncitorului, redus la rolul de simplă componentă dispensabilă în marele lanț industrial-financiar.

Primele scrieri cu roboți publicate în România sunt îndatorate unor modele occidentale din secolul al XIX-lea. Piesa de teatru *Coppelia. Fantezie în versuri* (1928) de Nicolae Ottescu și romanul *Baletul mecanic* (1931) de Cezar Petrescu sunt reciclări ale motivului păpușilor mecanice (automata) din povestirile fantastice ale lui E. T. A. Hoffmann, în primul rând „Der Sandmann" (1816), care ajunge la scriitorii români direct sau pe filiera operei lui Jacques Offenbach *Les*

1. Este vorba de primul robot atestat în mitologie; alte exemple din Antichitate sunt roboții din aur care-l ajută pe fierarul Hefaistos în Iliada – vezi Adrienne Mayor, *Gods and Robots: The Ancient Quest for Artificial Life*, Princeton University Press, Princeton, 2018.
2. Vezi Leo Braudy, *Haunted: On Ghosts, Witches, Vampires, Zombies, and Other Monsters of the Natural and Supernatural Worlds*, Yale University Press, New Haven, 2016.

contes d'Hoffmann (1881). O scriere mult mai interesantă însă este romanul *Omul de cristal* (1930), semnată de un autor minor şi prolific, N. Rădulescu-Niger. Cartea, inspirată de romanul *Viitoarea Evă* (1886) al francezului Villiers de L'Isle-Adam, interesează datorită întâlnirii dintre tema tehnologică – crearea unui robot din cristal, umplut cu circuite din platină, de către un inventator diletant, un medic de ţară – şi decorul rural în care este plasată naşterea robotului. Această întâlnire heterotopică dintre temă şi decor este dublată de limbajul inadecvat în care o codifică autorul. Limbajul ţine de tradiţia literaturii din jurul revistei lui N. Iorga *Sămănătorul*, de la începutul secolului XX – o literatură cu tematică rurală, moralizatoare şi educativă. Robotul lui Rădulescu-Niger este văzut de ţărani ca un „cuconaş" – un tânăr boier, nu lipsit de bizarerii, dar la care se raportează cu respectul automat pe care îl datorează unei clase superioare. Slujnica doctorului, Filofteea, are chiar un vis erotic cu robotul, în care acesta apare ca o combinaţie coşmarescă de simboluri falice şi trăsături infantile, o creatură care încearcă să o violeze. Însă robotul de fapt nu a fost dotat de creatorul său cu un organ sexual, ceea ce îl transformă într-o fiinţă cu un puternic caracter idealist, care va sfârşi prin a fi distrus de un ţăran. În această emasculare a robotului de către creatorul său – doctorul de ţară care îl creează, dar şi autorul romanului – putem vedea o alegorie a felului în care caracterul înspăimântător al robotului este domesticit prin transplantarea lui într-un cadru bucolic, în care capitalismul încă nu a pătruns.

Lucrurile se vor schimba însă odată cu instaurarea comunismului în România în 1948. Comunismul introduce un program intensiv de modernizare prin industrializare – înainte de comunism, România fusese o ţară agrară, cu o industrie firavă[1]. Figura robotului – aşa cum apare în discursul ştiinţific şi literar – oferă o mediere exemplară acestui program. La sfârşitul anilor '40 şi începutul anilor '50, cibernetica este demascată în URSS ca pseudoştiinţă capitalistă[2]. Însă lucrurile se schimbă după moartea lui Stalin (1953). În anii '60, librăriile din România, ca şi cele din Europa de Est, se umplu de cărţi despre cibernetică. „Lagărul comunist" descoperă virtuţile noii ştiinţe. Savanţii sovietici, dar şi cei români fac cercetări pe temă şi problematizează ştiinţific şi ideologic rolul cibernetiicii în societatea socialistă. Sunt traduse – fie şi prin intermediar sovietic – texte de Norbert Wiener, Alan Turing, John von Neumann, Claude Shannon[3].

Ambiguitatea de care are parte robotul în cultura occidentală este tradusă ideologic în statele comuniste în termenii unei antiteze între sistemul capitalist şi cel socialist. Edmond Nicolau, unul dintre primii teoreticieni şi popularizatori din România ai ciberneticii, scrie în 1960:

> În condiţiile noi create prin automatizare, caracterul muncii se schimbă, creşte nivelul cultural şi tehnic al muncitorilor. Automatizarea creează condiţiile pentru lichidarea deosebirilor dintre munca intelectuală şi cea fizică. [...] Cu totul altul este

1. Vezi Bogdan Murgescu, *România şi Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 341.
2. Vezi Slava Gerovitch, *From Newspeak to Cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002.
3. *Dialectica marxistă şi ştiinţele modern*, vol. IV: *Probleme filozofice şi sociale ale ciberneticii*, Editura Politică, Bucureşti, 1963.

însă aspectul pe care-l ia introducerea automatizării în capitalism. Aici, automatizarea înseamnă șomaj atât pentru muncitorii industriilor automatizate, cât și pentru salariații întreprinderilor care dau faliment neputându-se automatiza[1].

Scriitorul est-german Stefan Heym, a cărui carte din 1959 *Das Kosmische Zeitalter. Ein Bericht* este tradusă în 1961 în România, scrie de asemenea: „Automatizarea este o sabie cu două tăișuri [...]. În socialism, automatizarea poate să scurteze timpul și chinul muncii ce trebuie efectuată, făcând viața omului mai fericită și mai îmbelșugată. În capitalism însă, ea poate să-l lipsească pe om de posibilitatea de a munci, transformându-i viața într-o existență mizeră, înjositoare"[2].

Majoritatea discuțiilor se referă la industrie și la muncitori. Agricultura și țăranii rămân într-un plan secundar – un detaliu caracteristic pentru toate țările agrare în care comunismul încearcă să-și aplice programul bazat pe industrializare. Totuși, ruralul nu este cu totul absent din discuții. Edmond Nicolau, de pildă, relatează primii pași ai ciberneticii sovietice în orizontul rural: „În primăvara anului 1959 [...], în regiunile Akmolinsk și Pavlodar, tractoarele au arat și semănat fără tractoriști. La expoziție poate fi văzută o mașină de acest fel, inventată de tractoristul Ivan Loghinov"[3].

Scriitorii de SF, care au în comunism rolul de a gestiona introducerea unor cunoștințe de natură tehnologică în rândurile maselor largi sub forma unei literaturi accesibile, descoperă și ei tema roboților[4]. Totuși, într-o primă fază roboții își păstrează caracterul dual generic din cultura occidentală, tradus însă acum în dualitatea dintre robotul ca instrument al capitalismului și robotul ca instrument al luptei comuniste pentru pace. De pildă, în *Revolta creierilor* (1962) de Camil Baciu, roboții sunt utilizați de exploatatorii capitaliști împotriva sindicatelor muncitorești, nu eficient însă, din moment ce inteligențele artificiale iau partea celor oprimați (nu din rațiuni morale, ci „obiective", algoritmul lor științific dictându-le să aleagă „adevărul"). Deși integrată oficial suprastructurii, ideea de robot păstrează deocamdată o dualitate constitutivă, putând ilustra cu ușurință și binele, și răul[5]. Astfel, valorificând și ea moda temei cibernetice și robotice, nuvela „Turneul de primăvară" (1960) de Horia Matei investighează un caz de fraudă șahistă. Se incriminează fără mare subtilitate goana după profit a trusturilor occidentale: un fost infractor cunoaște o ascensiune fulminantă ca maestru de șah, în realitate mutările fiind dictate de o mașină electronică de calcul și transmise prin radio, totul petrecându-se în regia unor escroci internaționali. O temă similară apare în „Testamentul lui Percival Dudelsacker" (1964), satiră a muzicii „decadente" de tip Karlheinz Stockhausen, produse cu concursul calculatorului.

1. Edmond Nicolae, *Roboții și viața*, Editura Tineretului, București, 1960, pp. 11-12.
2. Stefan Heym, *Era cosmică*, traducere de Suzi Hirsch, Editura Științifică, București, 1961, p. 76.
3. Edmond Nicolae, *Roboții și viața*, pp. 6-7.
4. Vezi Ștefan Baghiu, „The Functions of Socialist Realism: Translation of Genre Fiction in Communist Romania", *Primerjalna književnost*, vol. 42, nr. 2, 2019.
5. De fapt, această dualitate caracterizează și cultura occidentală, de la *Frankenstein* până la seria *Alien*.

Implementarea ciberneticii în sistemul din România nu rămâne la nivel teoretic. Din anii '60, cibernetica începe să joace un rol important în planificarea economică. În cadrul Academiei de Studii Economice este creată o facultate de studii dedicate ciberneticii, Facultatea de Calcul Economic şi Cibernetică Economică, în 1967-1968[1]. În perioada cuprinsă între a doua parte a anilor '60 şi începutul anilor '70, epoca de aur a ciberneticii în România, tropii cibernetici sunt solid integraţi la nivel de suprastructură. În literatura SF, roboţii devin un obiect de recuzită care nu se limitează la a semnala cu necesitate caracterul lor ambiguu. În literatura futurologică, calculatoarelor li se alocă roluri principale în viitor; Mircea Maliţa – ministru al Învăţământului între 1970 şi 1972 – scrie următoarele în *Cronica anului 2000* (1975): „În anul 2000 calculatoarele vor fi principalul organ colectiv al omenirii. Ele vor fi sprijinul cel mai de preţ al gândirii. Vor prelua partea mecanică, truda şi căutările penibile, stereotipia abrutizantă, lăsând loc inteligenţei să se manifeste creator şi inspirat"[2]. Roboţii vor elibera femeile, mai scrie Maliţa, de munca domestică:

> S-a scris foarte mult despre abrutizarea pe care a adus-o repetarea la infinit a aceloraşi gesturi în producţia raţionalizată în serie şi nimeni nu uită imaginea lui Charlie Chaplin din filmul *Timpuri noi*. Dar nu a fost deplânsă rutina punerii mesei, aşternerii patului, spălării veselei, curăţitului camerei, înălbirii rufelor, în care jumătatea omenirii, milioane de femei îneacă talente, vocaţii şi energie potenţială. [...] Pe altarul afumat al tingirilor sunt jertfite tinereţea, libertatea şi frumuseţea[3].

Totuşi, roboţii încep să joace acum – într-o perioadă de relaxare a cenzurii exercitate asupra literaturii de puterea politică, cel puţin în raport cu cenzura strictă din primele două decenii comuniste – rolul de metaforă în cadrul unei critici a sistemului comunist. Roboţii nu mai instrumentează critica adresată de scriitorii comunişti sistemului capitalist, ci critica adresată de aceşti scriitori sistemului comunist. Acest rol va creşte exponenţial, ajungând în anii '80 – ultimul deceniu comunist – la un punct de maxim. Unul dintre primele texte de această factură, publicate în prima parte a anilor '70, este povestirea lui Gheorghe Săsărman „Motopia" – parabolă a distrugerii unei societăţi patriarhale prin mecanizare în care poate fi citită istoria transformării României dintr-o ţară cu baza în rural într-o ţară aflată în proces de industrializare şi urbanizare. În textul lui Săsărman, formele de relief sunt nivelate de acţiunea unor combine automatizate, dispunând de inteligenţă artificială şi acţionând convergent:

> Închipuiţi-vă o arie delimitată [...] de un cerc cu diametrul cam de 100 kilometri. Perimetrul acestui cerc este alcătuit din peste 100 000 de exemplare dintr-un soi de combine gigantice, aşezate una lângă alta, angajate într-o lentă mişcare radială, către exterior. Pe măsură ce, îndepărtându-se de centru, între ele încep să se formeze

1. Narcis Tulbure, „Profesii ale riscului. Economişti, statisticieni şi cibernetic ieni în perioada socialistă", în Cristian Vasile (ed.), *„Ne trebuie oameni! ". Elite intelectuale şi transformări istorice în România modernă şi contemporană*, Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2017, pp. 337-377.
2. Mircea Maliţa, *Cronica anului 2000*, ediţia a II-a, Editura Politică, Bucureşti, 1975, p. 25.
3. *Ibidem*, p. 105.

intervale libere, alte combine se aliniază în frontul de activitate. Rostul acestor adevărate uzine ambulante, complet automatizate, este de a pregăti ofensiva. Colinele și dealurile sunt nivelate, depresiunile sunt umplute, până și muntele cel mai prăpăstios este redus la un perfect plan orizontal. Pădurile sunt transformate în cherestea și celuloză, pământul vegetal din câmpii este înlăturat și tescuit în lacurile anume desecate, fluviile sunt prefăcute în canale acoperite și întreaga faună este valorificată pe cale industrială. Combinele nu execută însă o simplă operațiune de nivelare: în urma lor, prinde contur o fabuloasă rețea rutieră, alcătuită din autostrăzi multietajate, dezvoltate în zeci de direcții, intersectate uimitor în dantelării de beton și asfalt. În ochiurile acestei rețele sunt situate parcaje supra și subterane, garaje-turn, cu câteva zeci de nivele, hale zăvorâte de enigmatice porți de metal[1].

Victimele acestor combine sunt nu doar natura, ci și oamenii din societatea patriarhală pe care o distrug mașinile: combinele sunt antropofage, se hrănesc la propriu cu oameni. O instrumentare a mașinilor în același sens, dar într-un context ideologic diferit, apare în poemele lui Ion Gheorghe din volumul *Elegii politice* (1980), ca metaforă a alienării industriale a oamenilor („Totemuri și mașini"):

Care având rosturi profunde, care necunoscând
Nici ele ce vor – camioanele umblă orașul,
Pe la margini, ca bolile.
Încă nu se cunoaște cine conduce pe cine:
Omul decide asupra mașinii
Sau mașina se insinuează în om. [...]

Calcă roata de gumă și aer satanic:
Botul de monstru lovește, trânțește, aruncă
În aer creierii omului[2].

O altă acțiune caracteristică pentru această perioadă este încercarea filozofului Constantin Noica de a anexa cibernetica tradiției arhaice a poporului român. În lucrarea *Rostirea filozofică românească* (1970), Noica – anticipând cu câțiva ani teoria protocronismului formulată de Edgar Papu în volumul din 1977 *Din clasicii noștri* – speculează etimologia comună a cuvintelor „cumpăt" și „computer" în etimonul latin „computus" (= socoteală) și ajunge la concluzia că

1. Gheorghe Săsărman, *Cuadratura cercului. Fals tratat de urbogonie*, prefață de Mariano Martín Rodríguez, Editura Nemira, București, 2013, pp. 113-114. Însăși odiseea publicării acestei povestiri este reprezentativă pentru felul neuniform în care acționa cenzura. Manuscrisul cărții, predat în 1971, a fost publicat abia în 1975, însă cu o parte din texte cenzurate. Cu toate acestea, textele cenzurate au fost publicate fără mari probleme în reviste. Astfel, „Motopia", cenzurat în volum, apăruse totuși în 1974 într-un grupaj din revista *Viața românească* (nr. 1); de asemenea, va fi tradus în 1978 într-o antologie din Germania de Est comunistă – *Der Photograf des Unsichtaren* (Verlag Volk und Welt, Berlin, 1978, pp. 337-342); mai mult, ilustrația de pe coperta ediției germane este inspirată chiar de povestirea lui Săsărman.
2. Ion Gheorghe, *Elegii politice*, p. 67.

România este mai pregătită decât alte naţiuni să primească importul de tehnologie, întrucât are deja fundamentul lingvistic – şi înţelepciunea aferentă – pentru aclimatizare:

> O lume a calculului, cum va fi tot mai mult lumea de mâine, stă cu incalculabilul ei în faţa cugetelor. Ea le dă realităţi noi, înţelesuri noi, ba vrea să le impună şi limbaje noi. S-ar putea ca unele limbi să consimtă mai lesne preschimbării lor cu limbajul. Altele, cum este şi limba noastră, nu. În cuvintele noastre, adesea prea stinse, prea înţelepte şi prea străine de spiritul ştiinţific – [...] cum e „cumpătul" acesta –, este totuşi o experienţă de viaţă care, cu măsura ei tocmai, poate sta alături de nemăsuratul faptei. Computer-ul va putea orice; dar e o întrebare dacă va avea şi cumpăt. Suntem atunci datori lumii cu înţelesurile noastre. Dar nu cu simple discursuri pe tema riscurilor faţă de om ale lumii de mâine. Am merita ca lumea noastră românească, cu experienţa ei spirituală, să consimtă şi mai mult demoniei tehnice. Într-o lume a naturii încă nedegradate, ca a noastră, şi care nu a fost niciodată una de nisipuri ori puste, într-o lume a concretului şi măsurii, de care dau socoteală atâtea cuvinte, este probabil că nu s-ar ajunge atât de lesne la mecanizarea omului, la nevroze, la conformisme sau la o nouă alienare, cea a „unilateralităţii", cum s-a spus. Aşa cum universalul se poate întrupa în cuvântul românesc, noutatea de azi a lumii poate fi însuşită de omul ce-l rosteşte. E adevărat, prima dată, acolo unde a venit drum de fier au pierit cântecele, cum se întrista Eminescu. Dar la a doua revoluţie tehnică a lumii, acolo unde vin computer-ele, s-ar putea să nu piară cumpătul. Căci totul vine să-l ceară, şi ferice de lumile care nu trebuie să-l invente, ci îl au[1].

Poate fi recunoscută aici ideea, dragă fascismului etnocentric interbelic[2], dar şi fazei naţionaliste a comunismului care abia prindea avânt în 1970, că importul oricărei forme trebuie negociat şi îmblânzit prin fondul „spiritului" românesc[3].

Epoca de retehnologizare a României ia sfârşit în a doua parte a anilor '70. Politica de industrializare a lui Ceauşescu a întârziat să aducă beneficiile scontate, producând prea puţine exporturi. Scadenţele creditelor contractate în Occident băteau la uşă. Industria, cercetarea, automatizarea rămân la nivelul anilor '70. Agricultura, care fusese tehnologizată în anii '50 prin introducerea tractoarelor şi combinelor în locul cailor şi căruţelor folosite până atunci de ţărani, se reîntoarce în anii '80, din motive de austeritate, la exploatarea bazată pe folosirea animalelor de tracţiune. Termeni ca „informatică" şi „robotică" intră pe lista de cuvinte interzise[4]. Totuşi, un poet oportunist ca Adrian Păunescu deplânge într-un poem cenzurat scris în 1988 excesul de robotizare din lumea actuală (ceea ce

1. Constantin Noica, „Cumpăt, computer şi cumpătul vremii", în *idem*, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, pp. 125-126.
2. Noica fusese de altfel apropiat în tinereţea lui de mişcarea fascistă Garda de Fier.
3. O amplă documentare a rădăcinilor fasciste interbelice ale protocronismului în Cristian Roiban, *Ideologie şi istoriografie: Protocronismul*.
4. Tia Şerbănescu, *Femeia din fotografie. 1987-1989*, Editura Compania, Bucureşti, 2002, p. 131.

este, simultan, involuntar ironic în raport cu stadiul înapoiat al României și convenabil critic cu deriva Occidentului): „copiii nu mai știu să meargă/ pentru că au calculatoare de buzunar"[1].

Proza SF din anii '80 nu întârzie să reacționeze satiric la politica de austeritate a lui Ceaușescu, dar și la protocronismul și naționalismul kitsch ale epocii. Principalul subtext al satirei este, în termeni marxiști, distanța uriașă dintre baza și suprastructura României socialiste, dintre felul în care arăta România și felul în care erau împinși de regim scriitorii SF să-și imagineze că ar trebui să arate. În anii '50-'60, autorii SF români trecuseră printr-o etapă idealistă, în care-și închipuiseră viitorul/viitorurile României în feluri care astăzi par naive. Dar, spre deosebire de înaintașii lor, autorii din anii '80 erau mult mai cinici și mult mai dispuși să ia peste picior scenarii de felul „România cucerește Cosmosul". Un autor tipic pentru anii '80 a fost Ioan Groșan. În miniromanele *Epopeea spațială 2084* și *Planeta Mediocrilor* el lua în râs mai toate clișeele SF-ului socialist – de altfel, aceste scrieri au putut apărea în volum abia după căderea comunismului, înainte de această dată fiind publicate doar prin reviste ca *Știință și tehnică*, mai puțin expuse cenzurii. În *Epopeea spațială 2084*, personajele principale sunt trei roboți *made in Romania* dintr-un viitor în care România deține o stație de cercetare spațială. Însă acest viitor tehnologic imaginat de Groșan are toate datele prezentului în care el își scria cartea – România anilor '80. Mai mult, pentru a accentua satira, autorul oferă României din viitor un caracter eminamente agricol. Ea își exportă agricultura în spațiu, cultivând gogoșari și rapiță sau crescând porci pe sateliți ai Pământului – un joc de cuvinte între „satelit" și „sat". Acțiunea în care își angrenează roboții parodiază literatura realist-socialistă cu țărani din anii '50. De pildă, pasajul „viața la bordul navei «Bourul» se scurgea liniștită. Cosmosul avea răbdare cu roboții" parodiază începutul romanului *Moromeții* de Marin Preda, cel mai cunoscut roman românesc postbelic cu tematică rurală. Roboții lui Groșan se mișcă într-o lume caracterizată de birocrație ineficientă și politici de austeritate. Robotul Stejeran 1 – nume derivat din cuvântul „stejar", mod prin care este ironizată predilecția literaturii realist-socialiste de a da eroilor săi nume de arbori viguroși – are ca hobby economisirea de curent electric:

> Spre deosebire de alți roboți, care, în timpul liber, jucau și șah cu campionul mondial la oameni ori își măsurau forța rupând cărți din perioade dogmatice, Stejeran 1, când avea o oră liberă, prefera să se scoată din priză și să rămână nemișcat, ca mort, numai să nu consume curent. La concursul anual „Dintre sute de roboți" ieșise primul, reușind să calculeze și să raporteze în mai puțin de o secundă suprafața de teren pe care o însămânțase și-o irigase în mai puțin de o oră, consumând doar 4 kilowați[2].

Un alt robot are o carieră halucinantă, prin care autorul ironizează lipsa de coerență a carierelor din comunismul târziu:

1. Adrian Păunescu, „Totuși omul" [1988], în *idem*, *Poezii cenzurate*, p. 115.
2. Ioan Groșan, *Planeta Mediocrilor precedată de Epopeea spațială 2084*, ediția a III-a, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 24.

După ce şi-a luat licenţa, cu o lucrare interdisciplinară despre quasari şi mecanica cuantică, a fost repartizat la ferma pomicolă Andromeda de Munte – Vrancea, pe lângă atelierul de întreţinere a tractoarelor. În sfârşit, în urma unor masive deplasări de teren, care-au redus mult productivitatea staţiunii, a fost chemat ca magaziner, iar apoi ca programator-corector de zboruri la Centrul Spaţial de la Drăgăneşti-Vlaşca[1].

La întoarcerea din spaţiu pe Pământ, roboţii descoperă că Centrul de Cercetare Cosmică a fost desfiinţat şi înlocuit cu un siloz IAS (Întreprindere Agricolă de Stat), iar navele au fost convertite în combine.

1. *Ibidem*, p. 58

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 8

Puncte de rezistență

„După ce s-a stins într-însul ultima scânteie de viață, diversele părți constitutive ale acestui *caput mortuum* au intrat în descompunere, au intrat în noi combinații și au format noi substanțe. Profesioniștii filozofiei, care până atunci trăiseră din exploatarea spiritului absolut, s-au năpustit acum asupra noilor combinații."

Karl Marx, Friedrich Engels, *Ideologia germană*

O serie de rațiuni structurale au provocat, de-a lungul perioadei postcomuniste din România, impasul unor scriitori formați și productivi în comunism, dar care după căderea lui au intrat nu doar într-un con de umbră (ceea ce poate fi explicabil, în termeni economici, atât prin subminarea monopolului producției autohtone de literatură în raport cu concurența făcută de traduceri[1], cât și prin implozia pieței culturale închise din comunism sub influența unor genuri de consum și sub aceea a unor medii competitive precum televiziunea, presa, internetul), ci de-a dreptul într-o perioadă de sterilitate, de blocaj nu atât personal, cât sistemic. De la poeți ca Ileana Mălăncioiu și Mircea Dinescu – autori ai unei poezii receptate ca subversivă înainte de 1990, care după căderea comunismului se convertesc la publicistică și renunță aproape cu totul la poezie, nemaireușind să reproducă, dată fiind schimbarea întregului sistem, rețeta care le ținuse lirica în cea mai fierbinte actualitate – și de la autori de „romane politice" ale căror „dezvăluiri" devin caduce până la autori de proze parabolice ca Bujor Nedelcovici, acum brusc desuete, și la prozatori textualiști ca Ion Iovan, care perfecționaseră rețete de o subtilitate dintr-odată ilizibilă; și de la autorii de literatură patriotică despre „strategul stelar" Nicolae Ceaușescu sau de romane de uzină în care inginerul-șef se confruntă cu activistul ori de literatură polițistă cu milițieni și securiști în roluri de eroi până la autorii de proze cu navetiști din ultimul deceniu comunist – numeroase exemple traversează în toate direcțiile continuitatea întreruptă dintre literatura scrisă în comunism și cea scrisă în postcomunism. Fenomenul a afectat chiar scriitori care după 1989 au continuat să fie productivi, sau chiar foarte productivi,

1. Pentru analiza raportului între literatura autohtonă și volumul de traduceri în perioada comunistă, vezi Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, în special pp. 166-170. Pentru perioade mai vechi, vezi Marius Lazăr, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002, pp. 49-82.

prin faptul că i-a decuplat propriu-zis de la receptare (a publicului general, dar şi a criticii profesioniste), introducându-i într-o buclă de redundanţă în care noile titluri tipărite nu reuşeau decât să confirme etichete vechi şi, ca atare, nu făceau decât să-şi pecetluiască propria inutilitate semnificantă în raport cu o situaţie deja arhivată.

Pe lângă câştigurile evidente, libertatea obţinută de scriitori după căderea comunismului a avut aspecte problematice, care, dincolo de relevarea empirică a unor chestiuni punctuale (de pildă, dificultăţile întâmpinate de o literatură centralizată în trecerea la o economie de piaţă), au făcut prea puţin obiectul unui discurs critic. Conceptul pe care îl propun pentru a sintetiza aceste raţiuni sistemice este acela de „puncte de rezistenţă". El urmăreşte să identifice tocmai nexurile unor astfel de dificultăţi sistemice prin care trec atât scriitorii formaţi în comunism, cât şi cei formaţi în postcomunism, dar care au de negociat influenţa în materie de poetică a predecesorilor. Conceptul este inspirat de un eseu al lui Stanisław Lem, apărut în 1981. Potrivit lui Lem (un autor polonez care şi-a publicat cea mai mare parte a cărţilor în condiţii de cenzură), pentru un scriitor sistemul de restricţii pe care-l are de înfruntat (adică un tip de condiţionare negativă) este la fel de important ca alegerile aşa-zicând pozitive pe care le face. Eliminarea dintr-un sistem sociocultural a condiţionărilor negative (prin dispariţia cenzurii, prin relativizarea unor tabuuri sociale, politice ş.a.) va pune scriitorul format în acel sistem într-un impas creativ:

> Pe măsură ce normele dispar din practica socială, literatura se confruntă cu dificultăţi crescânde. Starea ei începe să semene cu aceea a unui copil care a descoperit că părinţii săi, nemaipomenit de înţelegători, îl lasă să-şi strice toate jucăriile şi să spargă toate obiectele din casă. Artistul nu-şi poate crea de unul singur prohibiţii pe care să le clatine mai târziu în literatura pe care o scrie; prohibiţiile trebuie să fie reale şi obiective, independente de alegerea scriitorului. [...] Scriitorii au nevoie de o rezistenţă a materialului lor aşa cum au nevoie de aer[1].

Diferenţa fundamentală dintre sistemul cultural comunist şi cel postcomunist este că în primul punctele de rezistenţă erau derivate din sistemul mai mult sau mai puţin dogmatic de prescripţii şi (mai ales) de interdicţii, instituţionalizat prin mecanismele controlului centralizat şi prin funcţia cenzurii, în timp ce în al doilea punctele de rezistenţă au trebuit să fie descoperite de scriitori, de-a lungul unui travaliu euristic lipsit de finanţarea generoasă pe care comunismul o asigurase sistemului cultural. De aici vine şi ideea, vehiculată adesea în România postcomunistă, că, de fapt, cenzura comunistă ar fi fost benefică scriitorilor[2].

---

1. Stanisław Lem, „Metafantasia: The Possibilities of Science Fiction" [1981], traducere de Etelka de Laczay and Istvan Csicsery-Ronay, Jr., în Stanisław Lem, *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*, edited by Franz Rottensteiner, San Diego, Harcourt Brace & Company, 1984, pp. 184-185.
2. Şi în fandomul SF problema a fost ridicată în acest fel: „până la Revoluţie au existat multe realizări artistice de valoare, cu neîndoielnice atribute estetice, etice, morale. Ce s-a întâmplat cu autorii lor? De ce nu sunt în stare să-şi regăsească acele stări de graţie: Răspunsul e foarte simplu: le lipseşte cenzura. Sau un anumit fel de cenzură. Din nefericire, printre puţinele drepturi câştigate la revoluţie a fost şi cel de-a înjura; din nefericire, zic, fiindcă am reuşit să-l trivializăm rapid, în special prin lipsă de măsură" (Cristian Lăzărescu, „Cenzura", *Anticipaţia*, nr. 514, 1994).

Într-o variantă extremă, ea a fost enunțată în mai multe rânduri de prozatorul Nicolae Breban, de pildă sub forma „Adevărata literatură se face sub dictaturi, nu în democrație"[1]. Însă, în lipsa unui cadru conceptual, astfel de afirmații pot trezi cel mult reacții umorale dintr-o parte sau alta a câmpului cultural. În cele ce urmează, am să schițez un astfel de cadru în câteva niveluri ce încearcă să surprindă zonele în care scriitorii români din postcomunism speculează creativ rezistența oferită de noul material. Modelul implicit după care interacționează în sistem literatura și punctele de rezistență este, desigur, dialectic și fluid; ceea ce astăzi pare obscen mâine devine conformism burghez, iar ceea ce ieri părea nou azi nu mai provoacă nicio uimire. O bună parte din formulele de succes ale literaturii scrise în comunism – „romanul politic" al anilor '70, de pildă, care punea în discuție abuzurile politice din anii '50 sau dificultățile inerente ale procesului de industrializare și modernizare etc. – au început ca fenomene de curaj individual, în care autorul își risca situația sau cel puțin își asuma lungul meci de uzură cu cenzura și cu toate celelalte instituții de control a tipăriturilor (o carte putea fi blocată oricând în procesul editorial, chiar și după ce fusese tipărită – pot fi citate mai multe exemple de cărți retrase din circuitul public după o vreme de stat în librării și biblioteci); dar ceea ce fusese inițial o confruntare reală cu rezistența materialului a devenit ulterior o miniindustrie ce exploata vesel și lucrativ formula, fără a mai întâmpina o rezistență autentică. Tot așa, după 1989, formule precum autenticismul douămiism, cu realismul lui autodescriptiv explicit sexual, este doar pentru o scurtă vreme cu adevărat șocant; după Elena Vlădăreanu, el devine însă doar o formulă de larg consum. Etc. etc.

Fiind așadar dialectic, procesul de identificare de către scriitori a punctelor de rezistență este în același timp euristic, bazat pe încercare și eroare. De asemenea, este ficțional în punctul de pornire în măsura în care, pentru a fi validată, rezistența opusă de un material sau altul[2] are nevoie de un public care s-o ateste (așa cum, pentru a funcționa, avangarda avea nevoie de niște burghezi scandalizați în calitate de cameră de rezonanță, iar omologarea era direct proporțională cu scandalul provocat); iar un astfel de public este adesea ficțional în punctul de plecare, în măsura în care un autor nu începe un roman despre, să spunem, rolul Bisericii având neapărat ca adversar ce trebuie provocat un membru concret al clerului (sau chiar Biserica în calitate de corp politic) – ceea ce nu înseamnă că această funcție ficțională și abstractă a celui provocat nu captează în procesul receptării figura reală a lui X sau Y, care reacționează la romanul cu pricina și îi legitimează calitatea critică.

1. Narcisa Iorga, „Nicolae Breban, uns de Boroianu șef onorific în ICR: «Adevărata literatură se face sub dictaturi, nu în democrație»", revista *22*, 5 mai 2015, www.revista22.ro/nicolae-breban-uns-de-boroianu-sef-onorific-in-icr-adevarata-literatura-se-face-sub-dictaturi-nu-in-democratie-55553.html
2. Un termen complementar este *affordances*, propus de Caroline Levine în *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton University Press, Princeton, 2015, pp. 9-10.

Forme

Prin „forme" înțeleg în cele ce urmează dinamica formelor literare (genuri, specii) care înfruntă piața culturală destructurată din postcomunism, aflată în curs de neoliberalizare. De pildă, presiunea traducerilor (ținută în frâu prin politica protecționistă din comunism) determină rapid devalorizarea prozei românești. Ca atare, scriitorul român, până atunci conectat satisfăcător la o piață internă cu milioane de cititori, începe să aspire la condiția de scriitor tradus în dublu sens. Primul sens este de scriitor tradus „afară". Așa s-a lansat și a proliferat fenomenul sutelor de ediții multilingve, în special de poezie, prin care poeți precum Carolina Ilica au tipărit, de regulă la edituri românești, volume conținând traduceri precare în câte 50 de limbi (*more or less*). Ei câștigau astfel iluzia că, odată traduși, nemaiîmpiedicându-se acum în limitele unei limbi accesibile doar câtorva milioane de cititori, devin lizibili la scară globală și intră în jocurile planetare ale consacrării ce duc la Premiul Nobel. Apariția programelor de traducere automată de tipul Google Translate n-a făcut decât să încurajeze acest fenomen, cu rezultate adesea rizibile, dar speculate de o serie de editori cinici.

În al doilea rând, scriitorul român devaluat prin invazia de traduceri din scriitori străini recurge, pentru aceeași piață internă, la pseudonime cu sonoritate și grafie străine, în genere anglo-americane, și care uneori trimit chiar la autori străini cu identitate reală, mai mult sau mai puțin celebri. Apare astfel fenomenul falselor traduceri. Acesta fusese prezent în fostul lagăr comunist, dar mai curând ca excepție[1]. Fenomenul atinge în primul rând piața literaturii de consum – policier, SF, spionaj. Florin Chirculescu publică astfel *Dune 7. Cartea brundurilor* (1997) sub numele Patrick Herbert, pretins urmaș al lui Frank Herbert (autorul seriei originale *Dune*). Tot Chirculescu mai produce sub pseudonim un roman erotic, *Nu uita, Pasadena* (Editura Karmat Press, 1998), semnat Sidney Sheldon (scriitor de altfel real, autor al unui roman având în centru România comunistă, *Windmills of the Gods*, 1987), precum și două romane despre războiul din Vietnam, ambele sub identitatea Chris Buster Morris: *Pagoda musonului* (1996) și *Sindromul Tirpitz* (1997). Voicu Bugariu dă la iveală sub pseudonimul Roberto R. Grant romanele SF *Zeul apatiei* (1998) și *Animalul de beton* (1999). Aurel Cărășel debutează editorial în 1995 cu romanul SF *Vânătoare de noapte*, publicat sub pseudonimul Harry T. Francis, folosit și pentru romanul polițist, imitație de *hard-boiled* american, *Moartea ca o cocotă de lux* (2001). Sorin Petrescu publică sub pseudonimul Mike Hassel zece romane plasate în diverse scene de război: *Moartea s-a născut la Sarajevo* (1996), *Spaimă și moarte în Transnistria* (1996), *Cecenia, chip înlăcrimat* (1997), *Kosovo – drumul Golgotei* (1999). Toate pseudonimele au rezonanțe anglo-americane – detaliu grăitor pentru dominația globală a literaturii de limbă engleză, dar și pentru nevandabilitatea scriitorilor din sud-estul Europei.

1. Joe Alex, *Acolo unde e stăpână primăvara*, traducere de Nicolae Mărgeanu, Editura Univers, București, 1973. Acest roman polițist, deși semnat cu un nume anglo-american generic și având personaje de aceeași factură, era scris în poloneză de un autor polonez, Maciej Słomczyński.

O altă formă de devaluare atinge anumite genuri și specii. Este consemnabil, de pildă, declinul prozei scurte. În comunism, aceasta cunoscuse o formă de inflație datorată numărului mare de reviste și ziare interesate de specii precum schița – un mediu nimerit pentru „redarea" realității în limitele unei publicații. Mulți prozatori importanți din comunism (Radu Cosașu, Teodor Mazilu, Nicolae Velea, Fănuș Neagu ș.a.) se trag din această școală. Austeritatea editorială din ultimul deceniu al comunismului încurajase de asemenea cultivarea prozei scurte. Optzeciștii se văzuseră consemnați în limitele volumelor colective. După 1989 se revine, ca în interbelic, la ascendentul comercial al romanului. Producția de proză scurtă scade, deși există tentative de a o stimula prin editarea unor antologii (Dan-Silviu Boerescu, Marius Chivu, Michael Haulică) sau a unor publicații dedicate (revista *Iocan*, editată din 2016 de Marius Chivu, Florin Iaru și Cristian Teodorescu). Uneori scriitorii încearcă să compenseze acest fenomen prezentând volume de nuvele drept romane (Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*).

De asemenea, apropierea poeziei de proză – prin autori ca Elena Vlădăreanu și Dan Sociu, care încep să publice la începutul anilor 2000, după turbulențele economice din a doua parte a anilor '90 – reprezintă un simptom al pierderii de influență a poeziei ca gen literar distinct. Douămiiștii vor programatic să recâștige publicul, iar prozaizarea poeziei (în forme mai acute decât la optzeciști) semnalează, fie și inconștient, acest program.

Instituții

În comunism, cenzura continuase să funcționeze ca instituție fundamentală și după ce, în 1977, Nicolae Ceaușescu o desființase oficial, dar nu și *de facto*, fiind în continuare activă în forme disimulate instituțional (cenzura practicată de redactori și directori de editură). După cum scria Adrian Păunescu în 1983 într-o poezie de altfel cenzurată, „a murit cenzura/ Și s-au născut cenzorii"[1].

Spre deosebire de cenzura din primele două decenii de comunism, cenzura din perioada comunismului târziu acționa în primul rând asupra cuvintelor, prin practica listelor de cuvinte interzise: „cozi, viol, denunțător, carne, frig, tiranie, cafea, sinucidere, sâni, Dumnezeu, antisemitism, curvă, întuneric, homosexual etc. etc."[2]. Acestea trimiteau de regulă la lipsuri materiale pe piețele comuniste („carne", „cafea" etc.) sau la zone sensibile politic: un cuvânt precum „miner", de pildă, avea șanse ridicate să fie eliminat chiar dintr-un context neutru, care n-ar fi făcut în niciun fel aluzie la revolta din Valea Jiului produsă în 1977. Aceste

1. Adrian Păunescu, „Cenzori amatori" [1983], în *idem*, *Poezii cenzurate*, p. 231.
2. Norman Manea, „Referatul cenzorului", în *Despre Clovni. Dictatorul și Artistul*, ediția a III-a, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 97. De asemenea, Marta Petreu, „Despre cenzură", în *idem*, *Biblioteci în aer liber*, pp. 239-245. Pentru o bibliografie minimală a cenzurii în comunism, vezi Adrian Marino, *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă*, Editura Aius, Craiova, 2000, pp. 62-81; Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, pp. 229-287.

cuvinte interzise identificau pentru scriitorii din comunism ţinte de atac. O faimoasă poezie de Ana Blandiana, „Totul", publicată în revista *Amfiteatru* în 1984, este în fond doar o listă de cuvinte/substantive juxtapuse:

Frunze, cuvinte, lacrimi,
cutii de chibrituri, pisici,
tramvaie câteodată, cozi la făină,
gărgăriţe, sticle goale, discursuri,
imagini lungite de televizor,
gândaci de Colorado, benzină,
steguleţe, portrete cunoscute,
Cupa Campionilor Europeni,
maşini cu butelii, mere refuzate la export,
ziare, franzele, ulei în amestec, garoafe,
întâmpinări la aeroport, cico, batoane,
Salam Bucureşti, iaurt dietetic,
ţigănci cu kenturi, ouă de Crevedia,
zvonuri, serialul de sâmbătă seara,
cafea cu înlocuitori,
lupta popoarelor pentru pace, coruri,
producţia la hectar, Gerovital, aniversări,
compot bulgăresc, adunarea oamenilor muncii,
vin de regiune superior, adidaşi,
bancuri, băieţii de pe Calea Victoriei,
peşte oceanic, Cântarea României,
totul[1].

Această listă nu se mulţumeşte să identifice (prin exhaustivitatea sarcastică cu care inventariază ingredientele sărace ale „totului" din comunismul târziu) pauperitatea materială şi ideologică din România, ci introduce şi conţinut exploziv în context – trimiterea la „portretele cunoscute" ale lui Ceauşescu şi la securiştii plantaţi pe Calea Victoriei, pentru a supraveghea înaintarea convoiului prezidenţial. În epocă, un autor care ştia că „minerii" sunt interzişi avea să-şi concentreze tocmai în această zonă eforturile – nu explicite, ci prin învăluiri (sugestii, parafraze ş.a.) care aveau fie să-i permită performanţa acrobatică de a vorbi despre mineri fără să-i numească, fie să pretindă, precum Augustin Buzura în *Refugii* (1984), că scrie nu despre minele de cărbune care făcuseră greva din 1977, ci despre cele de neferoase[2]. Adesea, cenzura era un joc al inferenţelor: autorul nu putea decât să facă presupuneri cu privire la motivele pentru care o carte fusese interzisă. Iată, de pildă, relatarea lui Norman Manea cu privire la odiseea romanului său *Plicul negru* (1986), predat unei edituri în primăvara lui 1985:

> La finele lui noiembrie, editura încă nu primise vreun răspuns de la Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste (CCES) – Serviciul Lectură (SL). Răspunsul a venit în decembrie. Din stânjenirea redactorilor am înţeles că nu era unul favorabil. [...]

1. Ana Blandiana, *Integrala poemelor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2019, p. 320.
2. Augustin Buzura, *Tentaţia risipirii*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2003, p. 104.

BCU UNIVERSITY LIBRARY

> De peste trei decenii rapoartele erau considerate secret de stat. Acum, când Cenzura fusese „desfiinţată", rapoartele ei deveniseră un SECRET încă şi mai secret. Raportul Cenzorului? Referatele noii Cenzuri nu erau semnate, după cum aflasem, ci aveau – în loc de semnătură – o cifră de identificare a lectorului (pentru „organele superioare", desigur). Rapoartele se aflau depozitate cu grijă în Arhiva, mereu manipulată, a Adevărului. Informări (orale, presupun) se transmiteau totuşi Directorului editurii sau altor funcţionari de încredere, niciodată autorului, pus în imposibilitatea de a avea un dialog cu Instituţia (inexistentă) şi cu (invizibilul) Cenzor.
> Am primit, în cele din urmă, şpaltul (primul tipar) al cărţii, cu semne, făcute cu creionul, pe paginile şi în porţiunile vinovate. Cam 80% din text. [...] De la cuvinte precum: cozi, viol, denunţător, carne, frig, tiranie, cafea, sinucidere, sâni, Dumnezeu, antisemitism, curvă, întuneric, homosexual etc. etc. la fraze şi capitole întregi[1].

Toate acestea decurg din relaţia specială a comunismului – pe care postcomunismul o reproduce într-o bună măsură, fie şi sub aspectul descompunerii ei – cu ordinea discursului, a cuvântului. S-a observat nu o dată „credinţa aproape paranoică în puterea Cuvântului" pe care a nutrit-o comunismul, felul în care „statul şi partidul [comunist] aflat la conducere reacţionau cu maximă iritare şi panică la cea mai uşoară critică publică, de parcă o aluzie critică vagă într-un poem obscur dintr-o revistă literară cu circulaţie limitată, sau un eseu dintr-o publicaţie filozofică de factură academică deţineau capacitatea potenţială de a provoca explozia întregului sistem socialist"[2]. Însăşi natura comunismului a fost descrisă drept „acel proiect care subordonează economia politicii", unde, spre deosebire de „economia [care] funcţionează în mediul banului", „politica acţionează în mediul limbajului", prin urmare comunismul fiind „un *linguistic turn* în planul practicii sociale" care interpretează teza lui Marx din „Feuerbach" („filozofia trebuie să schimbe lumea") drept raţionalizare prin cuvânt a lumii, „verbalizare totală a destinului uman, care deschide perspectiva unei critici totale"[3]. Mediul şi conectorul cuvintelor a fost ideologia, care a acţionat asupra realităţii transformând-o într-un continuum textual. O astfel de relaţie neobişnuit de strânsă între realitate şi cuvinte a dat naştere în comunism unui principiu de acţiune din partea scriitorilor, potrivit căruia orice descriere, oricât de obscură şi oricât de interpretabilă/deformabilă, a realităţii este pasibilă de „subversiune". „Subversiunea" a fost – pentru scriitori şi pentru Partid deopotrivă – un debuşeu coerent de-a lungul comunismului, în special de-a lungul anilor '60-'80 (în timpul stalinismului din anii '50 represiunea din interiorul sistemului era oricum prea dură pentru ca scriitorii – care se trezeau acuzaţi peste noapte de tot felul de deviaţionisme imaginare – să mai aibă resurse pentru astfel de jocuri tactice). Partidul, prin mecanismele cenzurii, se asigura că scriitorii nu pronunţă critici nedorite, iar scriitorii îşi imaginau că reuşesc totuşi să învingă cenzura prin capacitatea literaturii lor de a vorbi pe dedesubt, printre rânduri, prin „şopârle", prin alegorii, prin evaziuni, prin lucrări ininteligibile interpretabile în multiple maniere ş.a.m.d. Astfel s-a tradus influenţa Noului Roman în proza „ilizibilă" a lui Norman Manea

1. Norman Manea, „Referatul cenzorului", pp. 96-97.
2. Slavoj Žižek, „The Spectre of Ideology", în *idem* (ed.), *Mapping Ideology*, p. 18.
3. Boris Groys, *Post-scriptumul comunist*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009, pp. 5-6.

(adjectivul îi aparține chiar autorului, care-l folosește cu mândria de a fi înșelat astfel, cu prețul inteligibilității, cenzura) sau în textualismul inofensiv al lui Gheorghe Crăciun & co.; astfel s-a consolidat microrealismul în proza optzeciștilor sau importul beatnicilor, castrat ideologic, în poezia aceloraşi[1]. Până la urmă, parabola acestei subversiuni problematice a fost produsă tot la nivelul cel mai înalt al Partidului. Filmul *Glissando* al lui Mircea Daneliuc ajunsese în etapa eliminatorie a vizionării de către Nicolae şi Elena Ceauşescu. Potrivit lui Dumitru Popescu (care socotea *Glissando* „încifrat excesiv, dilatând scene fără o prea pregnantă valoare simbolică. I-am spus părerea mea [lui Daneliuc], dar orice atingere adusă reprezentării pe care şi-o făcuse despre «puterea de revelaţie a ermetismului» îl irita la culme"), cei doi „au deliberat îndelung şi, culmea, la sugestia Elenei, au concedat să-şi dea avizul. După informaţiile mele, raţionamentul ei a fost următorul: «Nu ştiu ce a vrut Daneliuc să spună, poate să critice ceva (aşa i se sugerase, probabil [nota lui Dumitru Popescu]), dar nu se înţelege nimic. Or, dacă noi nu înţelegem, publicul cu atât mai puţin»"[2]. Într-adevăr, o întreagă literatură (dar şi cinematografie etc.) învăţase să se redimensioneze din exploatarea raportului dintre un ermetism semantic (al operei) şi o lectură extrem de deschisă (produsă de cititori – atât cei din publicul larg, cât şi cei din publicul specializat, *y compris* profesioniştii de la Cenzură), care găseşte satisfacţii în culegerea şi suprainterpretarea câte unui fragment mai puţin opac, instrumentabil ca „subversiv" la adresa sistemului comunist, în ideea (invocată şi de Norman Manea în apărarea formulei sale literare „ilizibile") că în comunism raportarea la realitate se produce teoretic prin mediatorul univoc al ideologiei marxist-leniniste, iar orice tulburare a acestei univocităţi este subversivă[3]. Ceea ce explică în parte de ce după căderea comunismului o astfel de artă îşi pierde rapid cititorii, care acum nu mai erau dispuşi să-şi irosească timpul cu divinaţia pe măruntaie textualiste, după cum explică şi încercarea, s-ar putea spune disperată, a unor autori de a-şi schimba radical poetica spunând în sfârşit „totul". Într-adevăr, după 1989, compulsiunea de primă etapă de „a spune totul", caracteristică atât filmelor, cât şi literaturii, care încearcă să epuizeze limbajul şi descrierile „realităţii" de toate posibilităţile denotative exact în zona cea mai cenzurată de comunism (violenţa, sexualitatea, limbajul obscen), reprezintă reacţia previzibilă – antiteza dialectică – a proceselor din comunism. Desigur, cu cât comunismul se îndepărtează în timp, forţa lui gravitaţională scade, iar dialectica pe care o stimulează devine din ce în ce mai slabă. Sau cel puţin aşa ar trebui să stea lucrurile: în practică, comunismul continuă să fie prezent în standardele cantitative asociate automat culturii (ceea ce se traduce în fantasmele unei culturi amplu subvenţionate de stat, deşi acest concept cadrează prea puţin cu economia de piaţă), în desenul instituţiilor (Uniunea Scriitorilor), în prestigiul remanent al scriitorilor omologaţi

1. Vezi Teodora Dumitru, „Gaming the World-System: Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation", în Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (eds.), *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury Academic, New York, 2018, pp. 271-287.
2. Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se... Memorii IV: Angoasa putrefacţiei*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2006, p. 125.
3. Pentru relaţia dintre poezie şi critica literară din ultimul deceniu comunist, *cf.* Teodora Dumitru, „Strategii de promovare a poeziei româneşti...", pp. 67-84.

în comunism prin concursul întregului sistem educaţional, în baza tropologică pe care comunismul (*y compris* memoria lui) continuă să o ofere (de pildă, prin compararea noii realităţi globale descoperite după 1989 cu experienţe ţinând de vechiul realism socialist).

După 1989, prin desfiinţarea cenzurii, baletul scriitorilor printre cuvintele interzise încetează. Prin dispariţia inhibitorilor instituţionali, se produce o inflaţie de permisivitate ce generează derută în rândul scriitorilor care, nemaiavând interdicţii, nu mai au nici subiecte preselectate despre care să scrie. La nivelul poeticii, microrealismul ironic al anilor '80, util şi funcţional strategic într-un deceniu caracterizat de ascuţirea cenzurii şi de scăderea accesului debutanţilor la tipar, devine brusc desuet după prăbuşirea sistemului cultural centralizat din comunism. După 1989 intră în scenă un realism brutal, punând accent pe demascarea dintr-odată a realităţii – atât comuniste, cât şi postcomuniste. Presiunea produce un impas poetic-estetic, ce poate fi observat şi în filmele produse în primul deceniu postcomunist[1] pe principiul aglomerării de itemi şocanţi lingvistic şi imagistic, în care obscenul deţine un procent supralicitat. Sau în muzică: formaţia Timpuri Noi foloseşte în varianta de concert a cântecului „Luca" versul „fac laba-n baie", spre deosebire de varianta pe disc, mai cuminte („Ce fac în baie ştiţi chiar fără să vă spun"). În astfel de zone se manifestă puncte de rezistenţă exploatate pe larg în postcomunism. Mă opresc deocamdată asupra nivelului instituţional – mai bine zis asupra spaţiului liber lăsat prin dispariţia instituţiei care regla transmiterea dinspre scriitori către public.

O primă observaţie: spectrul cenzurii continuă să bântuie scena. Cum calitatea de scriitor cenzurat oferea notorietate înainte de 1990, ea continuă să fie râvnită în postcomunism. Cea mai simplă tactică este aceea a revendicării calităţii de cenzurat în comunism. Adrian Păunescu şi Marin Sorescu se grăbesc să editeze volume numite *Poezii cenzurate* (1990) şi *Poezii alese de cenzură* (1991). Se publică „ediţii necenzurate" din diverse cărţi – de pildă, *Balanţa* lui Ion Băieşu (1985, 1990) sau *Delirul* lui Marin Preda (1975, 1990) (în acesta din urmă, editorul Ion Cristoiu adaugă un capitol suprimat de cenzură despre Stalin, eliminând însă arbitrar pasaje socotite compromisuri circumstanţiale făcute de Preda). Sau se publică pentru prima oară cărţi „cenzurate" – în acest proces, se pierde uneori distincţia dintre cenzura propriu-zis ideologică şi nepublicarea unor manuscrise din motive ţinând de calitatea literară slabă a acestora (romanul *Vitrina cu păsări împăiate* al submediocrului Marius Tupan). Oricine a fost respins de la publicare în comunism, oricât de modeste i-ar fi fost meritele, poate revendica râvnita calitate de cenzurat. Dar, desigur, cenzura nu este doar un apanaj al trecutului. După 1989 se clamează cenzura la fiecare ocazie, chiar şi în cazuri

1. „O bună parte din piesele de teatru şi imensa majoritate a filmelor de după 1989 sunt obsedate de «rostirea adevărului» asupra «situaţiei noastre», care, în acest mod, ar trebui să «rupă blestemul» care ne apasă. Suntem şi se pare că vom fi în continuare condamnaţi la spectacolul acestor spectacole de un didacticism şi de o retorică maniacale, de un patetism şi o ostentaţie greu de suportat – opere de artă transformate într-un hibrid manifest politic-editorial – anchetă sociologică – defulare colectivă, căci stringenţa frustrărilor politice îl forţează mereu pe autor să apeleze la o expresivitate brutală, ce doar ulterior va fi voalată estetic într-un mod mai mult sau mai puţin reuşit" (Ciprian Şiulea, *Retori, simulacre, impostori*, p. 63).

cu totul banale precum editarea redacțională. S-a tăiat dintr-un text prea lung – cenzură! A fost rescris un text prea confuz – cenzură! Nu a fost acceptat un manuscris – cenzură! Practic, orice restricție (iar activitatea oricărei reviste sau edituri presupune o serie de restricții – selecție, editare etc.) este confundabilă cu cenzura. Ecourile acestor reflexe se propagă până târziu în postcomunism. Când lui Paul Goma (unul dintre cei mai celebri cenzurați din comunism) i se publică în *Viața românească* un text antisemit, iar Uniunea Scriitorilor, sub a cărei egidă apare revista, recurge la sancțiuni împotriva redactorilor responsabili, se invocă din nou cenzura. Desigur, faptul că se vorbește adesea nejustificat despre cenzură nu înseamnă că cenzura nu este practicată. Cu atât mai mult cu cât o parte semnificativă a publicațiilor literare sunt finanțate din bugetul public (Ministerul Culturii, consilii locale, AFCN etc.), iar presiunea politică interferează (mai ales în prima parte a anilor '90, dar și în anii 2000, sub guvernarea Năstase, sau în anii 2010) cu alegerile care țin de calitatea literară a textelor. De asemenea, scriitorii, care cunoscuseră cenzura ideologică, descoperă după 1989 așa-zisa cenzură economică. Aceasta preia panașul vechii cenzuri: un volum de versuri nerentabil în noua economie de piață (pe care scriitorii o doresc în principiu, dar nu și în ceea ce îi privește, adică nu și în chestiuni culturale – unde râvnesc în continuare la vechile privilegii oferite de vechiul sistem centralizat), refuzat ca atare de o editură, va fi considerat de autorul său un volum cenzurat.

Principala problemă pe care o ridică desființarea cenzurii este în continuare cea a subversivității (reprezentată ca echivalent al *valorii* literare): cum mai poate fi cineva subversiv după ce interdicțiile au fost suspendate? Dar, mai întâi, însăși teoria subversivității trebuie reexaminată. Ea a fost instrumentată după 1989 în special de critica optzecistă pentru a legitima superioritatea literaturii optzeciste (dar și a „precursorilor" săi – Școala de la Târgoviște etc.) asupra romanului politic din anii '70-'80. Realitatea empirică arăta că romanele politice ale unor Marin Preda, Augustin Buzura ș.a., ca și poezia politică a unui Ion Gheorghe, vândute în tiraje de zeci și sute de mii de exemplare, abordaseră frontal probleme ale comunismului precum represiunea violentă și colectivizarea forțată din anii '50, ruperea echilibrului social prin industrializare accelerată și prin urbanizare forțată, starea precară a clasei muncitoare (în teorie principalul agent al comunismului), blocajele birocratice, abuzurile Securității etc. Prin comparație, Școala de la Târgoviște oferise o literatură livrescă, arborescentă, de un rafinament baroc (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu), care atinsese doar colateral chestiuni de interes extraliterar – de pildă, absurdul birocratic. Literatura optzeciștilor abandonase într-o bună măsură perspectiva sistemică, refugiindu-se într-un microrealism betonat teoretic (textualism, metaficțiune etc.). Tirajele lor fuseseră descendente în raport cu cele ale romanului politic, lucru ușor de înțeles de către orice persoană care a încercat să citească un roman de Gheorghe Crăciun. Este drept că, pe de o parte, inserția optzeciștilor în câmpul cultural s-a produs într-un moment mult mai puțin favorabil economic decât al șaizeciștilor, în care șurubul începuse să se strângă, iar noul cuvânt de ordine era austeritatea/raționalizarea; iar pe de altă parte, eschivarea optzeciștilor – în parte forțată, desigur, de capitalul lor simbolic mai sărac – de la macronarațiuni de tipul *Cel mai iubit dintre pământeni*, romanul lui Marin Preda, vine și din precauția de a nu intra, odată cu încercarea de a cuprinde întreg sistemul, în coliziune sau în contaminare cu

narativa ideologică hegemonică (documentele de partid care descriau realitatea „aşa cum era ea"). În faţa acestei situaţii, criticii optzecişti au produs după 1989 câteva salturi speculative sofistice menite, în raport cu criteriul forte de validare din postcomunism – curajul anticomunist –, să demonetizeze literatura politică produsă de generaţia 60 în anii '60-'80 şi să crească cota literaturii optzeciste, dar şi a celei evazioniste, ca fiind adevărata literatură subversivă politic[1].

Epistemologii. Impactul noilor medii

Trecerea de la comunism la postcomunism aduce expunerea accelerată la o serie de tehnologii la care comunismul limitase accesul. Evoluţia tehnologică este oricum rapidă la nivel global. Dar postcomunismul oferă unei populaţii private până atunci de tehnologie – cu excepţia calculatoarelor produse la Târgu Mureş, a videourilor cumpărate pe piaţa neagră, a televizoarelor parţial color achiziţionate pe sub mână, a magnetofoanelor produse în Est sau a casetofoanelor *lo-fi* – accesul simultan la mai multe straturi de tehnologie. Unul dintre primele magazine de electronice deschise în Bucureşti se numeşte 1001 de articole, sugerând abundenţa cantitativă opulent-exotică, precum în basmele arabe, a noilor mărfuri. Ca şi în cazul reclamelor, care debutează după 1989 în România la un nivel primitiv (celebra reclamă în care un bărbat îmbrăcat în straie de luptă medievale surprinde două femei ce operează un calculator, apelându-le demascator: „V-am prins, vrăjitoarelor!"), şi din motive care nu se reduc doar la puterea economică scăzută a consumatorilor, ci au de-a face şi cu nivelul scăzut de alfabetizare în domeniu, accesul la calculatoare, televizoare color, videouri, jocuri video se face printr-o sincronizare cu stadii deja depăşite în Occident. Casetofoanele şi casetele coexistă încă multă vreme cu CD-urile mult mai scumpe (de altfel, şi casetele sunt intens piratate, cum vor fi piratate mai târziu CD-urile, filmele, softurile etc.).

Aşadar, după 1989 România începe să se alinieze real din punct de vedere tehnologic. Autorii SF se află în avangarda medierii acestui proces, începând cu cyberpunkiştii din jurul revistei *Jurnalul SF*. Nouăzecişti ca Ion Manolescu devin popularizatori entuziaşti ai noilor tehnologii digitale: „Zburăm în reţea şi ne căutăm coperţile pe N2K.com. Umblăm după *cybersongs*. Deschidem cu *explorer*-ul porţile vechiului vis suprarealist. [...] Facem *zapping*, în căutarea negustorilor clandestini de-altădată. La o adică, ne mulţumim şi cu piraţii cibernetici: admirăm ecranul computerului ca o imensă copertă de disc invadată de *hackeri*"[2].

1. Vezi, de pildă, Carmen Muşat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008. Pentru o teorie echilibrată a subversiunii, vezi Claudiu Turcuş, *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2017. Turcuş distinge următoarea tipologie: *subversiunea combatantă* (romanul „obsedantului deceniu": *Galeria cu viţă sălbatică* de Constantin Ţoiu, *Vânătoarea regală* de D. R. Popescu, *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda); *subversiunea pasivă* (Şcoala de la Târgovişte), *subversiunea retractilă* (romane despre inadaptaţi – Matei Călinescu, *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*).
2. Ion Manolescu, „Zapping", *Vineri*, nr. 3, 1998.

Dar și optzeciști ca Mircea Cărtărescu descoperă lumile virtuale ale jocurilor video și noile posibilități narative, corporale etc. (într-un cuvânt, postmoderne) oferite de noile medii:

> Ce Dumnezeu caut aici? Dar numele Lui nu este binevenit în aceste ținuturi. Aici sunt ghețuri eterne printre care curg râuri de lavă, sunt munți și prăpăstii. Cine sunt? Nu-mi pot aduce aminte. Tot ce văd în fața mea e peisajul măreț și abstrus – și o Armă. Nu pot privi în jos ca să-mi văd măcar vârful încălțărilor pe care le simt de metal. Încep să alunec, cu arma în față (e un fel de caduceu înaripat), prin aceste iaduri. Nu am timp să-mi pun alte întrebări despre condiția mea. Căci apar Monștrii. [...] Pe cine-am învins? Pe cine-am salvat? Al cărui erou sunt? Beau apa uitării și, pe când mă dizolv ca să mă reîntrupez în eterna, absurda mea metempsihoză, apuc să mai văd ecranul final. LEVEL 26 COMPLETED // KILLED: 56/64 // SECRETS: 4/7 // TIME 1:23:54[1].

Reviste precum *Level* sau *PC Games* oferă o amplă literatură pe tema noii arte și culturi digitale.

În ce măsură au afectat toate acestea literatura? Există aici trei aspecte principale. În primul rând, în privința procesului de producere și receptare, schimbările sunt substanțiale[2]. Pe de o parte, suporturile tradiționale sunt parțial substituite. Procesul este încă în curs. Un autor nu mai depinde de filtrele unui editor (de revistă sau de carte) pentru a-și face lucrarea publică. E suficient să-și facă un blog unde să posteze textele. Dacă acestea vor avea succes, vor putea fi transferate ulterior pe suportul clasic de hârtie. Pe piața globală din ultimele decenii s-au înregistrat vânzări masive în aceste zone; trilogia autoarei E. L. James, formată din *Fifty Shades of Grey* (2011), *Fifty Shades Darker* (2012) și *Fifty Shades Freed* (2012), a apărut inițial ca *fan literature* pe un site dedicat popularei scriitoare Stephanie Meyers; cunoscând succes în mediul online, trilogia a fost preluată de o editură și a monopolizat pe termen lung lista de bestselleruri a ziarului *The New York Times*. În România, unde piața de carte este redusă chiar în raport cu Europa de Est[3], fără a se ajunge la mari cifre în materie de vânzări, o serie de cărți publicate întâi online, sub formă de blog, au fost preluate în portofoliul unor edituri *mainstream* cunoscând un succes relativ. Un pionier al *microblogging novel* (romane compuse din postări de blog, Facebook sau Twitter)

1. Mircea Cărtărescu, „Computer games forever", *Vineri*, nr. 3, 1998.
2. „Cine mai scrie scrisori în ziua de azi sau mai trimite vederi cu plaje însorite și orașe viu colorate? SMS, WhatsUp, Messenger, Facebook" (Irina Binder, *Străinul de lângă mine*, Editura For You, București, 2018, p. 97).
3. „Cifra de afaceri anuală a pieței de carte în România este, la o populație de 20 de milioane de locuitori, de 60 de milioane de euro. Comparați acum această cifră cu cifra de afaceri a pieței de carte în câteva țări mai mici decât țara noastră: Bulgaria: 60 de milioane euro; Slovacia: 140 de milioane euro; Ungaria: 230 de milioane euro; Cehia: 430 milioane euro; Danemarca: 350 milioane euro; Suedia: 450 de milioane euro; Olanda: 1 miliard euro. Și-acum cifra de afaceri la cele mai mari țări europene: Polonia: 1,2 miliarde euro; Italia: 2,5 miliarde euro; Franța: 4 miliarde euro; Marea Britanie: 4 miliarde euro; Germania: 9,8 miliarde euro" (Gabriel Liiceanu, „Vin alegerile! Ceva despre «cărămida umană» din care e făcută România", *Contributors.ro*, 7 decembrie 2016, www.contributors.ro/cultura/vin-alegerile-ceva-despre-%E2%80%9Ecaramida-umana%E2%80%9D-din-care-e-facuta-romania/).

a fost Dragoş Bucurenci cu romanul *RealK* (2004), pe tema consumului de droguri, publicat iniţial pe blog. Alt exemplu, de această dată dintr-un subgen de consum (literatura umoristică de tip *stand-up comedy*, bazată pe exploatarea primitivă, dar eficientă comercial a unor clişee de gen), este acela al romanului *Suge-o, Ramona!* de Andrei Ciobanu (2015). Un alt gen, al poeziei, a fost ilustrat de Iv cel Naiv, versificator pe blog până când a ajuns să publice volumele *Versez* (2011), *Uibesc* (2012), *16 poezii de iubire pe care mi le-aş fi scris mie dacă aş fi fost tu* (2015) ş.a.m.d. Înainte de Iv cel Naiv, un alt poet cu o identitate construită pur online fusese Liviu Diamandi (sau li_di, după ID-ul de pe forumul Club literar, unde a publicat începând din 2005). El a devenit pentru o vreme unul dintre cei mai în vogă poeţi ai momentului 2005-2008 (pasajul dintre debutul douămiiştilor şi apariţia postdouămiiştilor), cu o întreagă mitologie atrasă în jurul său. Diamandi a postat relativ puţine texte (câteva cicluri de poeme şi câteva proze). Într-una din aceste proze se „confesează" :

> M-am născut în 1986, în Braşov. Din povestirile mamei şi ale Ilincăi reiese că am fost un copil simpatic. Ilinca este sora mea mai mare, născută în 1982. Tata a murit în 1989, de cancer la stomac, în luna octombrie. Din povestirile mamei reiese că şi el era un tip foarte simpatic. Din amintirile mele – numai scene de suferinţă înăbuşită, câteva acasă, majoritatea la spital; aceste scene mă făceau să mă simt foarte stingherit. Între mine şi sora mea – legătură puternică după moartea tatălui. Tata era cu 12 ani mai mare decât mama. Mama avea 32 de ani când a murit el. Nu s-a recăsătorit. Viaţa ei intimă este pentru mine un mister total.

Un poem caracteristic este „[lexus]" :

> voi avea un puls perfect absolut invariabil
> inima mea va lumina mai mult decât soarele
> o să cobor dintr-un lexus negru
> şi-o să-i împuşc pe toţi[1].

Dragostea nu mai este văzută ca un sentiment conector interuman, ci ca o superforţă prin care individul îşi obţine independenţa autarhică atât în raport cu ceilalţi (pe care îi lichidează), cât şi cu propria umanitate vulnerabilă. Acest vis paranoic de dezvoltare profesională („Când o să fiu mare") este reflectat într-un obiect mecanic (maşina Lexus) asociat în mod obişnuit cu statusul social: doar că la Diamandi statusul nu mai este social, ci autoreflexiv. Individul biomecanic (Omul Nou, sau mai bine Noul Post-Om) îşi este autosuficient. Mai poate fi menţionat volumul *SMS* de Mugur Grosu (2006), compus din SMS-uri. Însă cel mai important reprezentant al literaturii produse în mediul virtual, un adevărat activist al acestui mediu, este Viorel Padina. Rămânând autorul unui singur volum de versuri editat convenţional, el desfăşoară o amplă şi foarte ofensivă activitate de comentator pe internet, folosind semnăturile AVP, The A..., micul_burghez ş.a., pe forumurile unor ziare, pe propriile bloguri sau în reţelele de socializare.

În ce priveşte substanţa internă a literaturii, dincolo de procesul de producere-distribuire, influenţele noilor medii asupra literaturii rămân un proces deschis,

1. https://www.poezie.ro/index.php/poetry/212086/Poezii

fiind încă prea recente. (La vremea sa, apariția cinematografului a marcat literatura prin tehnicile sale de montaj, prin accentul pus pe vizual etc., însă procesul a durat decenii întregi.) Pentru critici conservatori precum Nicolae Manolescu, „literatura pe care o scriu tinerii din generația 2000 [...], în pofida schimbărilor mediului, [...] era aceeași ca a optzeciștilor și a șaizeciștilor care i-au precedat. Mediul fiind altul, paradigma literară a rămas aceeași. [...] Sunt convins că noile tehnologii de comunicare nu vor rămâne fără consecințe. Deocamdată însă ele privesc mediul literar, nu literatura propriu-zisă"[1]. Poate fi citat cu mai mult folos textul unui critic dintr-o generație predigitală, Paul Cornea, specialist în teoria lecturii, care problematizează încă din anii '90 „istoria împrietenirii cu «Mac»-ul pachidermic care tronează acum pe masa mea de lucru" :

> [C]e devine lectura când trecem de la suportul hârtiei la suportul electronic? [...] Prezența fizică a cărții dispare, ne confruntăm cu o copie a ei, de o fidelitate absolută, dar într-o versiune impalpabilă. Lectura se dematerializează. [...] Mai mult: diferența dintre lectură și scriere tinde să se șteargă. [...] Lectura electronică e mult mai activă și mai incitantă decât cea ordinară, ea permite cititorului nu numai să intervină în text, ci și să programeze ceea ce-l interesează să afle. [...] Mai ales când textele sunt numerizate, distanțarea de real și, implicit, deschiderea spre virtual devin extrem de pregnante, întrucât numerizarea elimină semnalmentele identitare, ce fixează o carte într-un spațiu anume și un timp determinat. Reduse la sisteme pur semantice, textele par a nu mai avea nici frontiere definite, nici vecinătăți stabile. Ele par că plutesc pe „oceanul" internet-ului, iar cititorii „navighează" în căutarea lor. [...] Deoarece obiectul lecturii, textul, își pierde integritatea fizică de corpus de semne stabil, fixat în forma stabilită de autor, el se transformă într-un spațiu de joc accesibil oricărei încercări de modificare. [...] Dacă orice cititor poate deveni coautor nu se conturează oare eventualitatea căderii în aculturație și hibridizare? Și dacă producția, difuzarea și lectura se privatizează, atunci nu e primejduită independența „instituțională" a autorului, tipografului, literatului?[2]

În al treilea rând, impactul noilor medii inserate sociocultural după 1989 (internet, calculatoare etc.) se asociază unui puternic *update* lingvistic, reprezentat în primul rând de englezisme. Deși nu este cu totul nou, caracterizând și înainte de 1990 limbajul privat al unor scriitori de sertar precum Horia-Roman Patapievici[3] sau literatura optzeciștilor, influențată nu doar de literatura americană, ci și de cultura materială occidentală (de aici transcrierea parțial românizată a unor cuvinte precum „jackă", ulterior românizat complet în „geacă"), importul

1. Nicolae Manolescu, „Despre ce e vorba", *România literară*, nr. 13-14, 2014.
2. Paul Cornea, „De la Klaps la «Mac». Performanțe și interogații", *Vineri*, nr. 1, 1997. Vezi și subcapitolul „Lectura electronică" din prefața la Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 1998, pp. XI-XIV.
3. „Limbajul meu public s-a constituit numai prin eseurile din *Politice* și de atunci nu mai folosesc neologismele pentru că ele nu sunt uzuale în spațiul nostru public. Eu mă adresez unor oameni care vorbesc limba vorbită astăzi. În timp ce *Zbor în bătaia săgeții* și *Cerul văzut prin lentilă* țin de fondul lexical ante-'89, care era unul de nișă sociologică, și nu de spațiu public. Eram într-un soi de limbaj privat" (http://www.hotnews.ro/stiri-cultura-2560716-horia-roman-patapievici-vanitatea-arat-nu-toti-romanii-sunt-netrebnici.htm).

de englezisme se manifestă abundent odată cu intrarea în repertoriul curent (nu doar prin piaţa neagră a anilor '80) a unor obiecte şi referinţe ţinând de cultura de consum anglo-americană, precum şi odată cu difuziunea internetului şi a computerelor ale căror programe şi comenzi sunt scrise în engleză[1]. Un punct de referinţă al unui limbaj care prin uzul de referinţe lingvistic-culturale din zona jocurilor video şi a culturii (cinematografiei, muzicii ş.a.) de consum americane devine aproape opac pentru un consumator format în comunism sunt volumele semnate de Gabi Eftimie, *ochi roşii polaroid. acesta este un test* (2006), val chimic, *umilirea animalelor* (2010), Florentin Popa, *Trips, heroes & love songs* (2013), Vlad Drăgoi, *Eschiva* (2015). O astfel de literatură îşi selectează interlocutorii într-un mod mult mai brutal decât orice altă formă anterioară de literatură, întrucât adaugă vechiului concept de alfabetizare un strat suplimentar de cerinţe privind alfabetizarea în cultura tehnologică[2], care opun vechiului cititor o rezistenţă cognitivă/epistemologică. Exemple furnizează şi literatura SF, în primul rând prin scrierile lui Sebastian A. Corn, care introduc de regulă o distorsiune puternică în materie de inteligibilitate; aceasta poate fi de natură conceptuală, precum în *Skipper de Interzonă* (2012), unde paradoxurile temporale produc un puternic sentiment de vertij, sau de natură cognitivă, precum în *Aquarius* (1995), în care caracterul profund nonmimetic al ficţiunii provoacă migrene.

Sociografii

După 1989 dispar din literatură o serie de personaje (activişti, ingineri, directori), de subiecte (de pildă, viaţa în fabrici şi uzine) şi de teme (cum ar fi patriotismul care trebuia să anime în comunism clasa oamenilor muncii) – dar nu neapărat pentru că structurile sociale din spatele lor ar fi dispărut odată cu schimbarea de regim (deşi ele suportă, evident, o metamorfoză radicală). De pildă, dispariţia romanului poliţist românesc (relativ consolidat în comunism) după momentul 1989 se datorează într-o măsură considerabilă demonetizării bruşte a protagonistului autohton al genului, miliţianul sau securistul, deşi aceştia, ca personaje sociale, cu toată antipatia alocată lor la nivelul ideologiei cotidiene, reuşesc să se reproducă în postcomunism în instituţiile publice ale Poliţiei şi ale Serviciului Român de Informaţii[3].

1. Vezi lucrarea lui Radu-Nicolae Trif *Influenţa limbii engleze asupra limbii române în terminologia informaticii*, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2006.
2. Vezi Mihai Nadin, *Civilizaţia Analfabetismului*, traducere de Luana Stoica, Editura Spandugino, Bucureşti, 2016.
3. Această transformare va produce mai multe anecdote. De pildă, cea relatată de Slavoj Žižek: „efortul Securităţii de a-şi proiecta o imagine nouă, mai binevoitoare, în pas cu noile vremuri «democratice», a dat naştere unor episoade bizare. Un prieten american, care era la Bucureşti în acele zile [1991] cu o bursă Fulbright, a sunat acasă la o săptămână după sosire şi i-a spus prietenei sale că se află într-o ţară săracă, dar prietenoasă, unde oamenii sunt amabili şi dornici de a învăţa. După ce a pus receptorul jos, a sunat imediat telefonul; vocea de pe fir i-a spus într-o engleză cam nesigură că este ofiţerul de securitate însărcinat cu ascultarea convorbirilor lui telefonice şi că vrea să-i mulţumească pentru lucrurile frumoase

O încercare de cartografiere a structurii sociale din proza postcomunistă va avea de consemnat surprinzător de puține forme de relief în raport cu ceea ce se poate observa în realitate. Nu există romane care să reflecte vârful piramidei sociale: nu există romane dedicate marii finanțe[1], nu există romane dedicate aparatului birocratic al Armatei, nu există romane dedicate înalților prelați ai Bisericii Ortodoxe[2], nu există romane dedicate funcționării macrosistemului politic postcomunist (și nu doar biografiilor individuale ale câte unui senator sau magnat local) ș.a.m.d. Lista acestor absențe în literatura postcomunistă poate fi continuată, însă rădăcinile fenomenului pot fi găsite cu câteva decenii înainte de căderea comunismului. Sorin Antohi a făcut observația ascuțită și contraintuitivă că romanul realist-socialist al anilor '50 dădea seama de structura socială a realității mai bine decât „romanul politic" al anilor '70-'80:

> [P]ortretul în principiu critic (revizionist chiar) pe care noile romane [romanele „obsedantului deceniu" scrise de Marin Preda, Nicolae Breban, Constantin Țoiu, Augustin Buzura] îl făceau anilor '50 era mai sărac, mai mincinos și mai pervers decât „fresca" realist socialistă. [...] romanul „obsedantului deceniu" mințea mai ales prin omisiune, suprimând detaliile, preferând să peroreze (așa cum putea) despre idei și Istorie, eventual plasând pseudo-conspirativ, dar cu voie de la Partid, poncifele istoriografiei național-comuniste și apologia apofatică a ceaușismului. Din punct de vedere sociografic, romanul „obsedantului deceniu" era net inferior romanului produs în anii '50 de propaganda de partid. În proza stalinistă, dacă știi să citești dincolo de convențiile realismului socialist [...], societatea e mai veridic, mai exact și mai amănunțit reprezentată. Evident, de câte ori apare „burjuiul", chiaburul sau moșierul, acesta este vituperat, criticat, prezentat caricatural. Dar el există, e viu sub subțirea și neverosimila propagandă, subminată de propria retorică și de propriul exces. Deci ansamblul societății din România stalinistă este aproape integral restituit de scriitorii „angajați" ai perioadei [...], pe când versiunea ulterioară a aceleiași perioade, revăzută și cenzurată, pe care o dă romanul anilor '70, construiește un trecut fictiv, nu doar ficțional[3].

Observația lui Antohi se explică prin mai mulți factori. În primul rând, romanul realist, influențat de realismul clasic, avea o aspirație descriptiv-reprezentațională superioară multor romane politice, în care experimentalismul, psihologismul și simbologia barocă inhibau adesea aspectul sociografic. În al doilea rând, realismul socialist se raporta la o societate în construcție, în care formele vechiului regim (moșieri, patroni, chiaburi ș.a.) încă erau prezente și trebuiau reprezentate pentru a putea fi criticate și arse în efigie; pe când romanul politic din anii '70-'80, când nu trata „obsedantul deceniu" al anilor '50, se raporta la o

---

pe care le-a spus despre România – i-a dorit o ședere plăcută și i-a spus la revedere" (Slavoj Žižek, *Ați spus cumva totalitarism ? Cinci amendamente la (ab)uzul unei noțiuni*, traducere de Veronica Tomescu, Curtea Veche Publishing, București, 2005, p. 10).

1. Arne De Boever, *Finance Fictions: Realism and Psychosis in a Time of Economic Crisis*, Fordham University Press, New York, 2018.
2. Cu excepția romanului biografic dedicat patriarhului Teoctist de Tatiana Niculescu Bran, *Nopțile Patriarhului*, Editura Polirom, Iași, 2011.
3. Virgil Nemoianu, Sorin Antohi, *România noastră. Conversații berlineze*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009, pp. 18-19.

societate contemporană ce teoretic se rupsese de vechile forme – singurele abuzuri reprezentabile veneau din partea câte unui director de fabrică corupt, a câte unui activist prea zelos sau a câte unui funcționar comercial prea lacom. Astfel, spațiul de manevră sociografică era inferior. În plus, chiar scriitorii, dorind să lovească cât mai sus, se axau pe astfel de figuri tipice pentru reprezentarea sistemului, dar nu și pentru diversitatea lui; de aici, impresia de sărăcie caracterologică lăsată de romanul politic.

Această falsificare găsește ulterior în proza postmodernistă a anilor '80 o legitimare de natură literară, în măsura în care optzeciștii renunță, prin opoziție manifestă cu reprezentanții realiști ai „romanului politic", la reprezentarea holistă a realității în favoarea microrealităților. Din moment ce realitatea nu mai este reprezentată în toate articulațiile ei, proza optzeciștilor nu mai e nevoită să integreze în sociografia ficțională preeminența schemei politico-administrative a vulgatei ideologice comuniste. Optzeciștii vor tematiza mai ales propriile biografii (de navetiști etc.), privind realitatea de la firul ierbii, când nu le vor sublima, precum Mircea Cărtărescu, în fantastic. Când se vor referi la țărani înainte de 1990, o vor face de multe ori ironic, precum Cărtărescu în ciclul „Georgicele". Prin intermediul acestei clase ei se iluzionează că ironizează însăși ideologia oficială, care începuse în anii '50 prin a pretinde că modernizează ruralul, fără să fi ajuns în anii '80 prea departe din acest punct de vedere:

> țăranul eminamente agricol citește
> din greu o revistă de benzi desenate
> găsită sub brazda fertilă; femeia lui
> doarme crăcănată după o estetică
> poporanistă, din ceruri c. stere
> zâmbește duios[1].

În aceste versuri e vizibilă o critică a neopoporanismului ca eșec al modernității comuniste în ce privește emanciparea țăranului, eșec denotat de „țăranul eminamente agricol" (care n-a fost emancipat, ci „conservat" în datele lui primordiale). Dar, în romanele prozatorilor din anii '90, țăranii dispar aproape cu totul, când nu e vorba de romane despre colectivizare sau despre rezistența anticomunistă din munți – deci romane care oferă o platformă anticomunistă, nu romane ale actualității postcomuniste. Abia prin Sorin Stoica ei se vor întoarce în literatură. De asemenea, proletarul este înlocuit în ficțiunile din anii '90 prin lumpenproletar, prin figuri de marginali și ratați. Ascensiunea marginalilor semnalează nu doar procesul de distrugere a proletariatului industrial, aflat în curs, ci și o derută taxonomică în fața unei mobilități sociale pe care scriitorii nu au instrumentele conceptuale pentru a o înțelege și a o clasifica. În lumea clasică a romanelor lui Balzac și Jane Austen, tipologia personajelor decurgea din structura economică predictibilă a realității-sursă, societatea patrimonială clasică, bazată

1. Mircea Cărtărescu, „Georgica a V-a", în *idem*, *Poezia*, Editura Humanitas, București, 2015, p. 71. Se observă că în fond nu țăranul este obiectul ironiei poetului, ci distanța dintre ideologia estetică oficială (realist-socialistă, dar exploatând filoane mai vechi, precum cel poporanist etc.), urmărind zugrăvirea unui țăran ideal, și țăranul real.

pe ciclul de moșteniri[1]. În același secol al XIX-lea, posibilitatea de existență a unui detectiv ca Sherlock Holmes, care putea face inducții și deducții doar observând cu atenție înfățișarea unei persoane, era întemeiată pe stratificarea socială clară, stabilă și predictibilă. Sherlock Holmes putea învăța pe dinafară *Mersul trenurilor* pentru că acesta, ca și structura de clasă, nu suporta perturbări ciclice. În ce privește România, nu este o întâmplare că romanele despre mediul rural (proza lui I. Slavici, Liviu Rebreanu, Marin Preda) au oferit constant sursa cea mai importantă de caracterologie: lumea satului era o lume primitivă din punct de vedere economic, permițând decuparea unor tipologii și conflicte aproape imuabile. Situația a fost schimbată parțial prin procesul de modernizare accelerată declanșat de comunism, dar și acesta s-a produs în niște cadre ideologice predictibile. În România, inflația monetară postcomunistă afectează, odată cu întreaga realitate, și stabilitatea caracterologică; tipurile din noua societate sunt mult prea dinamice și fluide pentru a le permite prozatorilor inferarea unor tipuri de personaje care să acopere întreaga structură socială. Nu întâmplător, această derută caracterologică duce la succesul unor „ancore" precum securistul, (neo)comunistul etc. – personaje împrumutate (în forme modificate prin schimbarea polarității morale) din recuzita prozei din comunism. Una dintre consecințele sistemice ale acestui proces este ascendentul autobiografismului ca sursă de cunoaștere în literatura postcomunistă: dat fiind că scriitorii nu mai pot deriva, ca Balzac, personaje care să concureze Starea Civilă (lipsindu-le în acest scop înțelegerea nomenclatorului de meserii și funcții, a cărui cristalizare – obiectivă, dar și subiectivă – nu se produsese din lipsă de timp), ei vor fi nevoiți să recurgă la propria biografie și experiență, acestea căpătând în consecință un rol preeminent în toată proza postcomunistă. Prin urmare, structura socială a personajelor[2] va depinde decisiv de structura socială a autorilor. Astfel, actualizarea structurii sociografice a prozei din postcomunism se produce prin intrarea în literatură a unor medici ca Sebastian A. Corn (*Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise*

1. Vezi Thomas Piketty, *Capitalul în secolul XXI*, traducere de Irina Brateș și Lucia Popovici, Editura Litera, București, 2015, pp. 678-687, *passim*. „Este uimitor de constatat cât de asemănătoare sunt structurile inegalitare, ordinele de mărime și sumele alese cu minuțiozitate atât de Balzac, cât și de Austen de cele două părți ale Canalului Mânecii, în ciuda diferențelor de monedă, de stiluri literare și de intrigi. [...] reperele monetare sunt extrem de stabile în lumea lipsită de inflație pe care o descriu Balzac și Austen, ceea ce le permite romancierilor să definească cu precizie nivelul de avere și de venit la care este posibil să trăiești cu un minim de eleganță și să te ridici deasupra mediocrității. În ambele cazuri, acest prag totodată material și psihologic este de circa douăzeci-treizeci de ori mai mare decât venitul mediu la acea vreme. Sub acest nivel, eroul balzacian sau austenian trăiește cu dificultate, fără demnitate. Acest prag este pe deplin accesibil dacă ne numărăm printre cei mai bogați 1% în patrimoniu (și cu atât mai mult dacă ne apropiem de cei mai bogați 0,5% sau chiar 0,1% din societățile franceze și engleze ale secolului al XIX-lea: este vorba așadar despre un grup social bine identificat și consecvent numeric; o minoritate, desigur, însă îndeajuns de mare pentru a structura societatea și a alimenta un întreg univers romanesc" (pp. 678-679).
2. Câteva studii utile în Vintilă Mihăilescu (coord.), *Etnografii urbane. Cotidianul văzut de aproape*, Editura Polirom, Iași, 2009, în special Raluca Nagy, Cristian Plecadite, „Identități de noapte. Clubbing și clubberi în București", pp. 129-147, Răzvan Nicolescu, „Adolescenți *mobil*-izați și mobilgrupurile lor", pp. 173-208, și Raluca Moise, „*Keep in touch*: SMS-ul și rețelele sociale în cultura tinerilor", pp. 209-227.

Josephine, 1998), a unor arhitecți ca M. Duțescu (*Uranus Park*, 2014), a unor publicitari[1] ca Bogdan Dumitrescu (*SMS*, 2009) sau Bogdan Costin (*Sfârșitul a fost aproape*, 2016), a unor profesori de liceu ca Horia Corcheș (*Partaj*, 2016) sau universitari ca Gabriela Gavril (*Fiecare cu Budapesta lui*, 2007), a unor călugări ca Ștefan (Savatie) Baștovoi, a unor marinari ca Radu Niciporuc (*Pascal desenează corăbii*, 2016), a unor migranți ca Radu Jörgensen (*Clovnul din lemn de gutui*, 1998), Adrian Schiop (*Zero grade Kelvin*) ori Liviu Bîrsan (*Asylant*, 2009), a unor ziariști ca Tudor Călin Zarojanu (*Mass Media Insider*, 2012), a unor operatori de *call center* ca Ioana Bradea (*Băgău*, 2004) sau a unor „băieți de Dorobanți" precum Codin Maticiuc (*Consumatorul de suflete*, 2014); dar și a unor *freelancer*-i, redactori la edituri, traducători, acționari în sfera businessului cultural și, în general, prestatori caracteristici pentru economia postindustrială a serviciilor (Lavinia Braniște, *Escapada*, 2014, *Sonia ridică mâna*, 2019). Totuși, lucrurile evoluează cu timpul. După realismul mizerabilist al anilor '90, structurat de o sociologie victimară (reflectând perspectiva marginalilor), se poate nota o aspirație a prozatorilor din a doua parte a anilor 2000 și din anii 2010 de a da personajelor profesiuni cât mai urban-sofisticate[2]. Această nouă pătură de scriitori încearcă să creeze un realism burghez, dar fără a reuși încă, nici măcar în grup, acoperirea realității pe care Balzac o făcea de unul singur. Astfel, sectorul impenetrabil și opac al elitei financiare, având rata cea mai mare de reproducere după 1989[3], nu face obiectul niciunui roman românesc, deși efectele lui se văd peste tot. Mult mai tipici sunt autorii de felul lui Marin Mălaicu-Hondrari, un scriitor eminamente livresc nu atât prin exces de intertextualitate, cât în sensul predominanței în textele sale a discursului amoros față de literatură. Ca și în proza lui Mircea Cărtărescu, utopia literaturii nu doar că substituie la el orice schemă socială veridică, ci și maschează orice comportament minim integrat în social. Singura formă de socializare pentru personajele lui Mălaicu-Hondrari, pe lângă discuțiile despre literatură, este să fumeze și să bea cafea. Un subiect tipic apare în microromanul *Cartea tuturor intențiilor* (2006); aici naratorul plănuiește să scrie o carte despre sinucideri și, cultivând o poză romantică, se epuizează furând o mașină și conducând-o săptămâni în șir pe șoselele Spaniei, bând cafea după cafea și fumând în neștire, pentru a atinge pragul în care va putea scrie dintr-o suflare. Alte episoade îl poartă în Portugalia, unde îngrijește o vilă, sau în locuința plină de câini a unei depresive pe care o sfătuiește cum să se sinucidă eficient. Se observă inflația de referințe (o lungă listă de scriitori menționați sau conspectați) și influența formulei livreşti-eclectice a lui Enrique Vila-Matas din *Bartleby & Co.* (2000), precum și a lui Roberto Bolaño. Acestea compensează enciclopedia săracă a realității deținută de autor.

1. În primul număr al revistei de proză scurtă *Iocan* (2016), profesia cea mai frecventă printre cei 17 autori români este de *copywriter*.
2. De pildă, în romanul lui Vlad Roman *Cât mai aproape de tine* (2016): David este cercetător ihtiolog la un institut de biologie, face scufundări în Odessa și e pasionat de peștii ketoa. Marta, soția lui, este lingvist și studiază limbile slave – unele moarte, precum polaba. Robert, cumnatul Martei, e ceh și lucrează în marketing la o multinațională, făcând naveta între Bulgaria și Slovacia. Ana, soția lui Robert, e doctor, specializată în chirurgie maxilofacială.
3. Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 394-396.

Romanul (anti)comunismului

Cum este redată *totalitatea* comunismului totalitar în postcomunism? Poate cel mai important eşec al literaturii postcomuniste poate fi evidenţiat prin neputinţa de a da un convingător „roman al comunismului românesc", aşa cum solicită critica în numeroase rânduri. Există totuşi mai multe tentative, dintre care pot fi amintite *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun (2004), reducţie a comunismului la corporalitatea nesatisfăcută a unei nimfomane bisexuale, Leontina Guran, sau *Sunt o babă comunistă!* de Dan Lungu (2007), recreare cu teză – şi, implicit, demascare – a vocii unei foste muncitoare nostalgice după comunismul în care şi-a trăit tinereţea. Ce s-a aşteptat, de fapt, cel puţin în anii '90 şi în cea mai mare parte a anilor 2000, a fost un roman al comunismului din care să răzbată puternic convingerile anticomuniste ale personajelor şi ale autorului. Eşecul constant – dintr-un punct de vedere critic – al încercărilor de a da un roman credibil vine din anticomunismul esenţialist[1] al conceptului: mai toţi autorii s-au arătat prea puţin dispuşi să înţeleagă modernizarea reală produsă de comunism, deşi „cu costuri umane incalculabile şi inacceptabile din punct de vedere moral"[2]. O cauză a eşecului a stat în faptul că aceste romane nu au îndrăznit să meargă împotriva orizontului de aşteptare anticomunist în care s-au ivit: în loc să disloce habitudini interpretative, romanul anticomunist n-a făcut decât să le confirme. Însă problema de fond nu stă în tezismul implicit al unei astfel de poziţii, ci în sărăcia ei referenţială. Din romanul anticomunist lipseşte materialitatea, lumea lui este populată doar de fantoşe. Prin comparaţie, realismul socialist, la fel de tezist, dar a cărui sociografie era mai conectată la situaţia din teren, nu cu fantasme goale asupra ei, a produs capodopere precum *Cronică de familie*.

O trăsătură invariabilă a „romanului comunismului" include existenţa unui puternic filon simbolologic prin care este coordonată, într-o suprastructură simplificatoare adesea la modul vulgar, baza observaţiei realiste. Formula realismului

1. Ironia involuntară a „comandării" unui astfel de roman de către Nicolae Manolescu ş.a. vine din faptul că aceştia cer de fapt un roman „cu tendinţă" în sensul în care-l dorea Gherea, un autor de regulă deplorat de partizanii criticii estetice, îndeosebi de Manolescu.
2. Adrian-Paul Iliescu, „De ce misionarii anticomunismului sunt incapabili să judece comunismul", în Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Şiulea, Ovidiu Ţichindeleanu (coord.), *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, Editura Cartier, Chişinău, 2008, p. 155. Vezi şi Sorin Antohi: „e curios cum acelaşi discurs istoriozofic al Opoziţiei radicale asociază motivul comunismului ca boală cu motivul comunismului ca an(ti)istorie, ca *black hole*. Aveam de-a face cu un dublu refuz al ideii că perioada 1945-1989 este un capitol al istoriei României, care nu poate fi expediat pur şi simplu ca suspendare a continuităţii organice a epopeii naţionale, ca interval complet eterogen (în raport cu norma *sensului* istoriei noastre), impus din exterior şi consolidat de o pătură perfidă, alcătuită din alogeni şi localnici monstruoşi (mitul unui Ceauşescu ţigan fiind o convenabilă contaminare a celor două alterităţi). Oricât ar fi de chinuitor, trebuie să acceptăm că perioada comunistă, prin reuşitele parţiale şi temporale ale contractului său social (între care: mobilitatea verticală neaşteptată a unor vaste pături marginale şi defavorizate, instalarea unei privilighenţii, anumite manevre naţional-comuniste prin care până şi unii foşti deţinuţi politici au intrat în Partid etc.) a fost istorie" (Sorin Antohi, *Exerciţiul distanţei. Discursuri...*, p. 309). Vezi şi Daniel Barbu, *Republica absentă*, şi Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*.

magic, a realismului infiltrat de un fantastic de cele mai multe ori alegoric, este alegerea predilectă. Tipice sunt bunăoară compunerile lui Gabriel Chifu, care, după 1989, își culege temele din instrumentarea maniheistă a anticomunismului, imaginat ca unica opțiune pozitivă în raport cu un comunism reprezentat ca simbol al răului absolut. Romancierul gândește în antiteze elementare, contrase în simboluri. În *Cartograful puterii* (2000) apare ca personaj însuși Diavolul (folosit adesea ca simbol al comunismului, inclusiv în literatura academică a unui Vladimir Tismăneanu[1]), care acționează ca un turnesol asupra lumii postcomuniste: pe unii îi împinge la distrugere, pe alții îi determină, prin antagonizare, să aleagă mântuirea. Fără condeiul unui Bulgakov sau al altora chiar mai puțin înzestrați, tema faustică devine caricaturală, ilară. *Visul copilului care pășește pe zăpadă fără să lase urme sau Invizibilul, descriere amănunțită* (2004) aspiră să ofere romanul comunismului din perspectivă anticomunistă post-'89 prin intermediul narațiunii fantastice a unui copil mort care rămâne suspendat între realitatea pământească și cea supraterestră; acestei narațiuni principale îi sunt adăugate și alte fire, aspirând împreună la ideea de roman palimpsest. În principal, este vorba de istoria unei familii distruse de forțele obscure – și cât se poate de diabolice, sugerează autorul – puse în mișcare de comunism. Elocvența simbolică maniheistă găsește o oarecare compensare în regimul naiv, vag chagallian al vocii narative fals infantile. În *Relatare despre moartea mea sau Eseu despre singurătate* (2007), aspectul de roman detectivist și tropul manuscrisului misterios ascund finalmente decepționant aceeași temă, tratată la fel de naiv, a puterii exersate malign-diabolic. O emigrantă, realizată în Canada, primește la câțiva ani după fuga din România comunistă o corespondență enigmatică din partea unui necunoscut care se revelă finalmente drept torționarul ei, un securist specializat în schimbarea măștilor și a identităților și solicitat de Chifu să întruchipeze Răul cu majusculă.

Romanul *Ploile amare* (2011) de Alexandru Vlad importă realismul magic al lui Gabriel García Márquez aclimatizându-l într-un sat transilvănean din anii '70, supus atât unei coroziuni pluviale simbolice (o ploaie marqueziană care nu mai încetează), cât și forțelor politice malefice și ale comunismului, concretizate prin actorii locali (primarul, doctorul, intelectualul – toți aceștia cu funcții generice). Subiectul care unifică zecile de povești privește anchetarea unor crime din anii '50 ai stalinismului. În fond, Vlad produce o simplă actualizare diluată a romanelor lui Dumitru Radu Popescu din ciclul *F.* – model la care aspiră și *Replace all (Colcăiala)*, romanul din 2009 al lui Ioan Lăcustă, care clonează un personaj

1. Vezi, ca sinteză a acestei perspective teologice pseudoștiințifice (inspirată în cazul de față de un marxist apostat trecut la catolicism, Leszek Kołakowski), Vladimir Tismăneanu, *Diavolul în istorie.* Dacă lucrări mai vechi ale lui Tismăneanu – în primul rând *Stalinism pentru eternitate*, traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, postfață de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2005 – prezentau interes prin partea de informație, în *Diavolul în istorie* este pusă la contribuție vocația teoretică a autorului, și anume partea cea mai șubredă științific a personalității sale; fapt care, coroborat cu vocabularul teologic și cu mania *name dropping*-ului de care dă dovadă autorul, produce o trecere în revistă greu digerabilă a locurilor comune anticomuniste cu aparență academică. O caracterizare pertinentă: „Tismăneanu focalizează atenția prin talentul lui de ucenic vrăjitor în acreditarea vulgatei anticomuniste autohtone cu însemnele academismului nord-american" (Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii*, p. 346, n. 2).

negativ central după modelul torționarului comunist atotputernic Moise. Formula distilării comunismului românesc prin realismul magic al lui Márquez și Ștefan Bănulescu poate fi găsită și în romanul *Cine adoarme ultimul* (2007) de Bogdan Popescu, doar că în acest caz teza anticomunistă rămâne în fundal, fiind inhibată, și nu potențată de caracterul mitic-fantastic al narațiunii.

Tipic, de asemenea, este romanul lui Pavel Chihaia *Hotarul de nisip* (2007), centrat pe tema evadării dintr-un univers sufocant – în speță, comunismul represiv al anilor '50 (epoca în care a fost începută cartea, finalizată după 1989). Cartea reprezintă un caz de realism socialist scris pe dos din punctul de vedere al valorilor ideologice, adică din perspectiva unui „dușman al poporului" prezentat ca erou – în felul literaturii simpliste care putea fi ascultată la cenaclurile din exil[1]. Deși polaritatea axiologică este inversată în raport cu realismul socialist (tipologia prezentată ca negativă în realismul socialist devine pozitivă la Chihaia și invers), limitările formulei – simbolistică încărcată și maniheistă, exces de personaje tipice în situații tipice, finalul luminos – anulează în bună măsură eficiența romanului, care poate fi citit în schimb ca document al rezistenței anticomuniste fantasmate.

Sunt o babă comunistă ! de Dan Lungu oferă tot o mostră de realism socialist inversat (cei buni – sovieticii/comuniștii – au fost schimbați în cei răi)[2], în care aproape fiecare informație, pe lângă rolul în construcția narativă, este înscrisă într-un dispozitiv al tipicității: nu există „zgomot" (în sens informațional), ci totul concură analitic și retoric la demascarea comunismului și nostalgicilor săi. Într-o astfel de scenă tipică, o fetiță se joacă într-un vagon de grâu și își pierde acolo pălăriuța. Nu este vorba de o simplă joacă: ea reflectă în roman raportul de exploatare a României de către URSS. Grâul nu e inocent: face parte dintr-un transport de cinci vagoane pe care românii îl dau fraților sovietici la schimb pe un singur vagon de grâu: „în Uniunea Sovietică, oamenii de știință au inventat un grâu mult mai bun. De aceea sovieticii, ca niște frați mai mari, s-au hotărât să ne ajute. Noi le dăm cinci vagoane de grâu prost, iar ei ne dau unul de grâu bun, pentru sămânță"[3]. După un timp, pălăriuța va fi recuperată din vagonul de grâu românesc pe care sovieticii îl returnează românilor pe post de grâu „mult

1. Vezi ce-și amintea Alexandru Vona despre experiența la cenaclul lui Leonid Mămăligă (L. M. Arcade) – e vorba de anii '60 –, perfect simetrică ca tezism celei din țară: „era o perioadă în care cenaclul era extrem de politizat. Textele care mergeau bine erau niște texte orientate, cu niște personaje vulgare, ridicole și stupide, care erau comuniști. Dacă scriai așa, scriai bine. Dacă nu, *on t'écoutait, on était poli, mais c'était tout*. Am citit odată și m-am lăsat" (*7 zile cu Alexandru Vona. Convorbire cu Irina Izverna-Tarabac și Irina Mavrodin*, traducere din limba franceză de Alina Ioniță, Editura Timpul, Iași, 2011, p. 96). Vezi și aprecierea lui Mihai Dinu Gheorghiu cu privire la maniheismul politic al exilului: „Comparația, jenantă pentru un exil în mare parte anticomunist, cu istoria PCR poate fi dezvoltată, în măsura în care excluderea din exil a unor grupuri pe criterii politice, etnice ori «culturale» amintește supărător de politica epurărilor postbelice succesive prin care partidul comunist și-a asigura monopolul puterii" (Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii*, p. 270).
2. Vezi, pentru o lectură care argumentează un punct de vedere opus, Claudiu Turcuș, „Reciclarea și confruntarea Ostalgiei", *Observator cultural*, nr. 725, 2014; online: https://www.observatorcultural.ro/articol/reciclarea-si-confruntarea-ostalgiei/
3. Dan Lungu, *Sunt o babă comunistă !*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 50.

mai bun", sovietic. Altfel spus, românii le oferă sovieticilor cinci vagoane de grâu și primesc în schimb un vagon din același grâu. Romanul pretinde astfel că demască, din perspectiva naivă a fetei, atât forma colonială în care România este subordonată URSS, cât și mimarea modernizării prin import de tehnologie. Doar că această formă a demascării este simplistă și, în cele din urmă, deși produce comoția anticomunistă de rigoare, nu explică nimic.

Un alt „roman al comunismului" este *Matei Brunul* de Lucian Dan Teodorovici (2011). Delegarea perspectivei narative unui „idiot" în sens dostoievskian care nimerește, victimă colaterală a procesului lui Lucrețiu Pătrășcanu, în malaxorul universului concentraționar românesc, din care iese cu memoria a 20 de ani ștearsă (incluzând aici singura sa pasiune și meserie – manevrarea marionetelor), anulează din capul locului posibilitatea unei analize de substanță din punct de vedere sociologic, politic sau ideologic, asumând în schimb poezia memorialisticii de închisoare, oricum inferioară la Teodorovici memorialisticii autentice reprezentate de scrierile unor Ion Ioanid, Paul Goma sau N. Steinhardt. Din roman se reține mai ales personajele negative – securistul Dumitru Bojin și agenta sa Elena Stancu, infiltrată pe lângă Bruno –, prin umanitatea lor contradictorie și neclișeistică.

Binomul Lungu-Teodorovici stabilește dicotomic posibilitățile de existență ale romanului comunismului românesc: tezismul demascator anticomunist *vs* duioșia lirică anticomunistă.

Între aceștia poli se situează și romanele lui Filip Florian, unde se regăsesc atât tezismul demascator anticomunist din *Toate bufnițele* (2012), cât și ironizarea lui subtilă în *Degete mici* (2005)[1]. În *Degete mici*, plasat în postcomunism, descoperirea unei gropi comune cu oseminte umane într-o mică localitate de munte ridică mareea unor fantasme colective și individuale: osemintele sunt rapid integrate într-o serie de scenarii încorporate la rândul lor în scenariul represiunii comuniste. La fața locului își fac apariția jurnaliști, antropologi sosiți din Argentina, arheologi, anchetatori, călugări, foști deținuți politici, foști luptători din rezistența anticomunistă, foști torționari. Romanul urmărește ironic-distant fluxurile mentale ale acestor personaje caracteristice tipologic și ideologic pentru spectrul postcomunist. Până la urmă, autorul alege să dezamorseze cheia de interpretare anticomunistă: osemintele aparțin de fapt unor victime ale ciumei din secolul al XIX-lea, nu unor victime ale represiunii comuniste. Dar decepționarea acestui filon nu echivalează cu o poziție epistemică neutră a autorului. Anticomunismul evacuat pe ușă se infiltrează pe canale mai subtile, de pildă, prin opoziții tipice între perioada precomunistă reprezentată ca normală și comunismul reprezentat ca anomalie. Toate aceste tensiuni sunt mediate prin intermediul unui realism magic temperat, care cochetează episodic cu un kitsch exotic-poetic de tip Fănuș Neagu. *Toate bufnițele* renunță însă la astfel de bemoli: romanul încorporează alternativ perspectivele unui copil și unui bătrân, armonizate în teza unui anticomunism care bifează o bună parte din locurile comune ale temei.

1. Vezi Teodora Dumitru, „Proza lui Filip Florian – mic studiu naratologic", *Cultura*, nr. 4, 2014; online: https://revistacultura.ro/nou/2014/02/proza-lui-filip-florian-mic-studiu-naratologic/

Se observă, ca într-un roman de Nicolae Breban (*În absența stăpânilor*, 1966), și predilecția acestui tip de roman pentru personaje feminine, cărora li se alocă, în virtutea inerției clișeistice, statutul de victimă exponențială, pentru copii sau pentru personaje masculine slabe, „păpuși" plimbate de colo până colo de sistem.

Un impas asemănător celui încercat de „romanul comunismului" apare în cazul unui eveniment istoric cu limite temporale mult mai înguste, dar nu și mai bine definit: revoluția din decembrie 1989. Chiar dacă problema posibilității unor romane dedicate revoluției se pune încă de la începutul anului 1990[1], an în care de altfel încep să apară scenarii[2] și romane la temă (finalizând oportun lucrări începute probabil înainte de evenimentele din decembrie 1989[3]), un „roman al revoluției", clasic în sensul în care Rebreanu crease romanul răscoalei de la 1907, nu reușește să fie publicat, cu toate că subiectul e tatonat de autori de toată mâna, de la Ion Ochinciuc[4] la Mircea Cărtărescu (*Orbitor. Aripa dreaptă*), trecând prin scenariul ucronic de film *Timp mort* de Cristian Tudor Popescu (1998) sau prin romanele *Trandafirul tăcerii depline* de George Cușnarencu (1999), *Cruciada copiilor* de Florina Ilis (2005), *Mirii nemuririi* de Radu Aldulescu (2006), *Noaptea când cineva a murit pentru tine* de Bogdan Suceavă (2010) ș.a.[5]. *Cruciada copiilor* este un roman alegoric, puternic influențat de stilul lui José Saramago: un tren cu elevi care merge la mare este deturnat de copiii care se revoltă împotriva profesorilor, atrăgând de partea lor alți adolescenți din orfelinate sau copii ai străzii, dar păstrând totuși o structură de clasă care finalmente duce la „confiscarea revoluției" (pentru a folosi o expresie din epocă) de către autorități, cu prețul câtorva victime. Paralelele cu revoluția anticomunistă sunt evidente, începând cu revendicările alimentare (în romanul lui Ilis, copiii încep prin a cere ciocolată). Dar simplificările alegorice videază romanul de realismul pe care ar fi putut să-l pretindă. Și în *Mirii nemuririi* agenții revoluției sunt tot copiii, și anume copiii instituționalizați din orfelinate: un *deus ex machina* care identifică elocvent indeterminarea în care se scaldă evenimentele din 1989. Alegoria simbolică ia locul explicației raționale. Cel mai realist și expresiv roman al revoluției, *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, este redactat însă din perspectiva limitată a unui student la Matematică din București, care tocmai fusese eliberat din serviciul militar obligatoriu în termen redus. Deși ocupă simultan două poziții, fiecare cu experiența ei biografică (student/intelectual și soldat recent), perspectiva naratorului lui Suceavă rămâne totuși limitată la firul ierbii.

1. Vezi ancheta din revista timișoreană *Orizont* care pornește de la întrebarea „Cum ați începe un roman dedicat Revoluției?" (*Orizont*, nr. 10, 1990). Au răspuns Lucian Liviu Birăescu, Gheorghe Schwartz și Laurențiu Cerneț.
2. Ovidiu Constantinescu, „1989 (Scenariu după un film"), *România literară*, nr. 1, 1990.
3. Vezi, de pildă, *August-decembrie* de Voicu Bugariu (1990), unul dintre primele romane dedicate revoluției din decembrie 1989; în cea mai interesantă parte a sa este un roman cu cheie ce urmărește reflectarea evenimentelor în redacția unei reviste literare, *Nova* (*Luceafărul*).
4. *Capcana din Bulevardul Primăverii* (1994) e un thriller detectivist și de spionaj cu ițe internaționale înnodate pe fondul evenimentelor din decembrie 1989, intriga fiind oferită de căutarea unei colecții inestimabile de timbre. Este înfierat tardiv și oportun regimul comunist, laolaltă cu sistemul represiv al Securității.
5. Vezi, în lucrarea de față, și capitolul despre conspirații.

Romanul procomunismului

Din spectrul de poziționări în raport cu comunismul nu trebuie să lipsească nici nostalgicii comunismului, deși aceștia trec de cele mai multe ori pe sub radarul presei *mainstream*, fiind exotizați în cel mai bun caz ca exemple derizorii. O lucrare sistematică asupra acestei literaturi „invizibile" a scriitorilor și a nomenclaturiștilor scriitori care au continuat să publice după 1989 ar revela o întreagă lume – importantă nu atât literar sau estetic, cât mentalitar, sociologic și ideologic. De pildă, dacă *Apel către lichele* al lui Gabriel Liiceanu sau eseul său despre activiști, dedicat „tovarășei Olivia Clătici" și compus dintr-o cascadă de întrebări retorice („Ce este în mintea lui? Ce este în mintea lui atunci când răul a îmbătrânit, s-a așezat, se lăfăie, ce este în mintea lui când nu se mai poate amăgi că, o vreme, servește o cauză dreaptă cu mijloace schimonosite? Că există dușmani la pândă? Ce este în mintea lui când rămâne singur față în față cu răul pe care l-a slujit, cu victoria lui șleampătă? Când știe că totul a fost minciună, că el este profitorul, singurul profitor al acestei nelumi?"[1]), s-au bucurat de notorietate după 1989, răspunsurile primite de Liiceanu au rămas ca și necunoscute. Olivia Clătici a publicat totuși mai multe volume memorialistice[2] în care confecționează, la rându-i, un portret-robot al anticomunistului de serviciu oportunist: „Nu are nume, e un prototip, e doar Domnul X, un elitist de primă mână, un multicultural, un european, un cetățean al lumii. În «comunism» a trăit bine datorită socrului său, fruntaș în ierarhia de partid și de stat. A beneficiat de burse în țară și la Paris (obținute pe merit sau pe căi mai puțin drepte), s-a plimbat pe jumătatea globului"[3] etc. De asemenea, volumul lui Liiceanu *Dragul meu turnător* (2013), exercițiu parțial documentar, parțial ficțional scris în marginea propriului dosar de urmărire de dinainte de 1990, găsește un partener de dialog (fie și unul mai curând primitiv și umoral) în cartea-răspuns a lui Octavian Chețan *De ce, domnule Liiceanu ? Însemnări pe marginea unor derapaje și „ficțiuni"* (2015). Chețan (fostul redactor-șef al Editurii Politice și al *Revistei de filozofie*), acuzat de a fi prezentat rapoarte la Securitate cu privire la Liiceanu, prezintă faptele din *Dragul meu turnător* din perspectiva propriei biografii, propunându-și să demaște „rememorarea unor evenimente care vi se par cvasi-catastrofale, înscrise pe un răboj propriu care se vădește, de fapt, sufocat de calcule și supoziții încrâncenate"[4].

Însă personaje precum Clătici și Chețan au rămas prezențe obscure într-o istorie literară pe care nu a scris-o nimeni. O excepție este totuși Dumitru Popescu, care ocupase poziții de vârf în aparatul politic înainte de 1990, ale cărui romane din postcomunism au fost recenzate – uneori favorabil – în reviste

1. Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, p. 17.
2. Olivia Clătici, *Opțiuni politice... experiențe politice*, Casa de editură și librărie „Nicolae Bălcescu", București, 2007; *idem*, *Nu privesc înapoi cu mânie*, Editura Bibliostar, Râmnicu Vâlcea, 2011.
3. *Idem*, „Domnul X elitistul – produs al «revoluției»", în *Nu privesc înapoi cu mânie*, p. 124.
4. Octavian Chețan, *De ce, domnule Liiceanu ? Însemnări pe marginea unor derapaje și „ficțiuni"*, Editura Semne, București, 2015, p. 9.

ca *România literară*, în ciuda evidentei lor pulsiuni nostalgice. Dar cărțile lui Dumitru Popescu, inclusiv bogata lui memorialistică, sunt la un standard de calitate la care majoritatea maculaturii procomuniste nu ajunge. Un exemplu tipic pentru aceasta din urmă îl oferă producția lui Vasile Băran, de pildă încercările de hagiografie ceaușistă romanțios-ridicolă din *De la Lenuța Petrescu la Elena Ceaușescu* (2001) sau *Moartea brazilor. 20 de ani de la executarea soților Nicolae și Elena Ceaușescu* (2009).

Ecologii

Industrializarea comunistă forțată avusese consecințe nefaste asupra mediului, în special în localitățile dedicate industriei chimice – Copșa Mică etc. Pădurile sunt tăiate masiv[1] (deja în anii '70 defrișările ajunseseră într-un punct critic, contribuind la criza de hârtie care a dus la o serie de restructurări și comasări în materie de publicații), proces accelerat și prin retrocedarea proprietăților forestiere, dar și prin concesionări dubioase. Între România încă arhaică și Occidentul postecologic se face un transfer de materiale din biosferă. Lemnul (adesea exploatat ilegal) este exportat pentru mobilă de lux. Prietenii occidentali ai miliardarului Ion Țiriac vin în România pentru a vâna mistreți pe proprietatea acestuia. Păsări sunt braconate pentru Italia[2].

Pe de altă parte, călători străini ca prințul Charles vizitează România în căutarea „sălbăticiei", a autenticității. Românii se adaptează acestui efect de exotizare: în paralel cu sloganul „Vrem o țară ca afară", ei le oferă turiștilor străini artefacte turistice kitsch cu Dracula și încearcă să construiască – în mandatul lui Matei-Agathon Dan de ministru al Turismului, 2000-2003 – un Dracula Park.

---

1. „Curtea de Conturi a scris un raport în care se menționa faptul că în primii 12 ani de după căderea comunismului s-ar fi tăiat ilegal 80 de milioane de metri cubi de lemn, aducând hoților câștiguri de peste 5 miliarde de euro. Reprezentanții Curții de Conturi admit însă că sumele obținute au fost în realitate mult mai mari, fiindcă mulți dintre arborii tăiați au fost vânduți în străinătate, în țări din Europa și Nordul Africii. Schweighofer a jucat un rol important în cadrul acestor defrișări, având, după unele estimări, profituri nete de aproximativ 100 de milioane de euro pe an" (Andrei Pantu, „Privatizările României postcomuniste", în Emanuel Copilaș (coord.), *Marele jaf postcomunist*, p. 121).
2. În romanul citat deja al lui Augustin Cupșa, acest din urmă fenomen este documentat pe larg. *Așa să crească iarba pe noi* este plasat la periferia Craiovei postcomuniste din anii '90, fiind scris din perspectiva unui adolescent aflat în apropierea vârstei de 14 ani, căruia braconajul îi va aduce, odată cu buletinul, posibilitatea s-o șteargă în Italia, acel Eldorado care-i aspiră pe toți cunoscuții lui (în cea mai mare parte adolescenți și lumpeni). Fantasma Italiei care-i va extrage din sărăcia de acasă reglează totul, de la limba presărată cu cuvinte straniere și de la hainele second-hand aduse în țară până la joburile *part time* cu care Pisică, Tobă, frații Mânzu și ceilalți își umplu timpul ce le rămâne după școală și fotbal. E vorba de braconarea unor păsări de talie mică (coțofene, pupeze, ciocârlii, sticleți etc.), la mare preț pentru bucătăria din Italia. Se poate afla din romanul lui Cupșa care sunt tehnicile de prindere raportate la specie, care specii sunt mai valoroase pe piața gastronomică etc.

Temele ecologice nu ajung în primele decenii de postcomunism să capete altă amploare decât această autoexploatare. În cel mai bun caz, ele devin material de nostalgie literară. Așa se întâmplă în romanul *Vegetal* de Dănuț Ungureanu și Marian Truță (2014). Acesta are la bază o idee SF care ține de repertoriul distopiei ecologice: plantele au dobândit o inteligență colectivă mobilizată agresiv împotriva umanității. Din vechea societate a supraviețuit o comunitate rurală posttehnologică, precarizată și risipită, ce luptă împotriva plantelor de cultură ucigașe. În această lume un tractorist joacă rolul de erou civilizator, care luptă împotriva vegetației distructive și îndeplinește sarcina de comunicator-poștaș între comunitățile supraviețuitoare. Un familiar al SF-ului românesc va observa imediat, în decorul rural și în tematica „agricolă" a romanului, omagiul nostalgic adus anilor '50-'60 ai literaturii realist-socialiste care combinaseră atât de caracteristic predilecția pentru însămânțarea pământurilor desțelenite și planurile pentru însămânțarea stelelor cu „cele mai avansate idealuri ale omenirii".

Totuși, după 2012 temele ecologice ajung să trezească nu doar nostalgie pasivă, ci și angajare. În anii 2000 o campanie numită „Salvați Vama Veche" reușise să fie mai curând clasistă, propunându-și să obțină eliberarea satului-stațiune de la malul mării de turiști indezirabili („cocalari", „maneliști" – componenta rasistă era bine reprezentată) și întoarcerea ei la stadiul cvasiarhaic anterior, când era frecventată doar de o pătură intelectuală selectă. Campania a eșuat și din perspectiva scopului – numărul turiștilor și exploatarea comercială au crescut. O campanie mult mai importantă va fi cea împotriva exploatării miniere de la Roșia Montană, care a declanșat în 2013 cele mai importante mișcări de stradă post-1989 de până atunci (reflectate în trecere în romanul *În gaură*, publicat în 2016 de Arthur Suciu).

Mitografii. Religie și națiune

Religia refulată sub comunism ca „opiu al popoarelor", potrivit bine-cunoscutei expresii a lui Marx (dar integrată la nivelul practicii atât ca „religie politică"[1], cât și ca repertoriu simbolic amplu explorat de scriitori ca Daniel Turcea, Ioan Alexandru, Ileana Mălăncioiu și mulți alții, la care abundă trimiterile religioase), se întoarce după 1989 la rolul pe care-l avusese în regimul burghezo-moșieresc

1. În critica românească, Eugen Negrici a aplicat în premieră acest concept în antologia *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă* (1995), în care echivalează comunismul cu o formă laicizată de religie; dar, desigur, originile lui sunt mult mai vechi; dintre lucrările disponibile în limba română, amintesc aici doar lucrarea fundamentală a lui Eric Voegelin *Religiile politice* [1938], traducere și studiu introductiv de Bogdan Ivașcu, Editura Humanitas, București, 2010, precum și studiul lui C. G. Jung „Prezent și viitor" [1957], în *idem*, *Opere complete*, vol. X: *Civilizația în tranziție*, traducere de Adela Motoc și Christina Ștefănescu, Editura Trei, București, 2011, pp. 275-335. Mai puțin cercetată a rămas religia anticomunismului; vezi, de pildă, ce declara Virgil Ierunca: „N-am conceput lupta împotriva comunismului decât ca un război religios" (Octavian Paler, „Dialog cu Virgil Ierunca. «Am trăit bolnav de absență»", *România literară*, nr. 6, 1990).

anterior comunismului. Inteligheția postcomunistă face de la început toate demersurile ca reintegrarea Bisericii în spațiul public să urmeze proceduri de urgență. „Normal este să se ia în discuție o reîntemeiere a rolului Bisericii în societatea românească", spune Andrei Pleșu, noul ministru al Culturii, în ianuarie 1990, adăugând: „într-o societate normală Biserica are un rol de director de conștiință, iar cultura se hrănește din ea ca dintr-un temei sigur"[1]. În timpul mobilizării din Piața Universității din prima parte a anului 1990, revista *22* tipărește un articol semnat de Sorin Dumitrescu în care Marian Munteanu este comparat, în cea mai bună tradiție a legionarismului, cu Hristos. La confruntarea prezidențială din 1996, una dintre întrebările resimțite drept decisive este adresată de *challenger*-ul Emil Constantinescu președintelui în funcție Ion Iliescu: „Credeți în Dumnezeu, domnule Iliescu?".

Rezultatul paradoxal al acestor condiții este că în postcomunism opune rezistență nu recuperarea religiei, care se face cu o ușurință suspectă pentru o țară în care, teoretic, ea fusese oprimată timp de aproape cinci decenii; adevărata rezistență o opune criticarea religiei, poziție asociată infamant cu ateismul științific al comunismului. În acest context, posibilitățile unei ofensive ce exploatează rezistența opusă de spațiul religios (instituționalizat sau informal) sunt testate de piesa Alinei Mungiu-Pippidi *Evangheliștii*, premiată de UNITER în 1992 și editată în 1993. În piesă, apostolul Pavel le comandă evangheliile unor scribi oarecare și îi ucide apoi pe toți martorii acestui act de contrafacere (inclusiv pe Iisus, și el personaj în piesă: divinitatea îi este trivializată prin sexualizare, dar nu negată, ci mai curând plasată în zona ambiguității). Scrierea a fost condamnată de Biserica Ortodoxă Română atât la data apariției editoriale, cât și în 2005, când este montată de Benoît Vitse la Ateneul Tătărași din Iași (Editura Cartea Românească profită de prilej pentru a o reedita în 2006, cu un dosar de presă), dovedindu-se astfel lipsa de evoluție în mentalitate a Bisericii. În 2005, Patriarhul Teoctist vorbește despre „o jignire [adusă] Bisericii Ortodoxe Române" („cineva, dacă scrie despre Biserică sau despre Evanghelie sau chiar o piesă literară precum *Evangheliștii*, aduce fără să-și dea seama o jignire Bisericii, învățăturii creștine"), iar Ioan Robu, Arhiepiscopul Mitropolit Romano-Catolic al Bucureștilor, se pronunță despre „o blasfemie la viața și la credința noastră"[2]. Alina Mungiu-Pippidi avea să reacționeze printr-un articol în care, cu lipsa-i de modestie caracteristică, compara cazul *Evangheliștilor* cu recentul pe atunci scandal din Danemarca al unor caricaturi cu Mahomed, care treziseră reacții violente din partea fundamentaliștilor islamici, conchizând: „Libertatea de expresie este un drept universal, aplicabil tuturor. [...] e un cadru generic, un decor în care se poate juca orice fel de piesă. Este o formă, nu un conținut"[3]. Linia de argumentație din lumea literară a fost scindată între argumentul că piesa nu trebuie citită ideologic, susținut de Mircea Cărtărescu[4] (cu implicația că textul, apărat prin invocarea autonomiei

1. Octavian Paler, „Dialog cu Andrei Pleșu, ministrul Culturii. «În sfârșit, toate iluziile...»", reprodus parțial în Andrei Pleșu, *Din vorbă-n vorbă*.
2. Vezi Marian Popescu, „Despre Rațiune și Credință. *Evangheliștii*", *Observator cultural*, nr. 299, 2005; online: https://www.observatorcultural.ro/articol/despre-ratiune-si-credinta-evanghelistii-2/
3. Alina Mungiu-Pippidi, „Războaiele nesfinte. Mahomed și evangheliștii", revista *22*, nr. 832, 2006.
4. „Nu cred că bisericile românești au făcut bine condamnând piesa Alinei Mungiu. [...] E foarte, foarte greu, dacă nu imposibil, să urmărești chestiuni morale într-un text literar.

esteticului, nu poate fi judecat critic pentru interpretarea Evangheliilor), și argumentul că lectura ideologică este, dimpotrivă, legitimă – Codrin Liviu Cuțitaru[1] (susținând că tezismul piesei este extraliterar și poate fi contextualizat și criticat ca atare). Desigur, nu au lipsit nici reacțiile fundamentaliste (Adrian Papahagi[2]). În context național, 2006 este anul în care un profesor de filozofie din Buzău, Emil Moise, obține printr-o decizie a Consiliului Național pentru Combaterea Discriminării din România scoaterea icoanelor din școli[3], invocând încălcarea caracterului laic al statului (decizia va fi anulată în 2008 de Înalta Curte de Casație și Justiție). De asemenea, tot în 2006 Ministerul Educației condus de Mihail Hărdău elimină la nivelul programei pentru liceu teoria evoluționistă din manualele de biologie, dar și tema „Dumnezeu" din manualele de filozofie. În plan global, este și momentul scandalului provocat de thrillerul *Codul lui Da Vinci* al lui Dan Brown (2003), ecranizat – cu proteste din partea Bisericii Catolice – în 2006. În romanul lui Brown se neagă divinitatea lui Iisus Hristos, de altfel o îndrăzneală deloc singulară în proza contemporană din Occident. Brown are un precursor român în romanul *Sigma* al lui Alexandru Ecovoiu (2002), care însă nu a trezit scandalul pe care autorul ar fi fost îndreptățit să mizeze.

Un impact neașteptat va avea creștinismul asupra biografiilor generației douămiiste. Mai mulți membri ai acesteia se vor călugări (Adrian Urmanov, Andrei

---

Încă nu există (și nu vor exista, probabil, într-o lume liberă) criterii pentru a delimita un text infamant moral de un text acceptabil moral. Orice încercări de condamnare oficială (ca să nu mai vorbesc de interzicere) a blasfemiei, obscenității, antisemitismului, sexismului sau chiar a unor idei politice de genul nazismului sau comunismului într-un text literar (sau în orice reprezentare artistică) s-au dovedit un eșec. [...] Nu putem face procese (nici măcar de conștiință) autorilor pe care-i considerăm astăzi incorecți moral sau politic, fără să riscăm să ni se aducă drept contraargumente pagini perfect echivalente din marile opere canonice ale literaturii universale. Cel mai inadecvat mod de a citi o carte de literatură a fost întotdeauna cel ideologic" (Mircea Cărtărescu, *Jurnalul național*, 6 decembrie 2005).

1. Codrin Liviu Cuțitaru, „Literatura și ideologia", *Ziarul de Iași*, 14 decembrie 2005.
2. „Am citit *Evangheliștii*, înfiorându-mă la fiecare pagină de violența urii anticreștine a autoarei. [...] Fiecare este liber să scrie ce vrea, să vadă ce vrea, să gândească ce vrea. În ochii mei și, bănuiesc, ai oricărui creștin, piesa [*Evangheliștii*] o descalifică definitiv pe Alina Mungiu. Ea ne demonstrează că noua generație de umaniști și dreptomiști sunt mai înrăiți decât vechii comuniști ca Iliescu, care măcar de ochii lumii se duc la biserică de Paști și-și fac cruce. Când trupele de desant ale ofensivei anticreștine vor fi cucerit toate gazetele, televiziunile, universitățile, va fi prea târziu să ne mai plângem. Dar ascensiunea Alinelor Mungiu poate încă să fie oprită de cei 90% creștini catolici, greco-catolici sau ortodocși din această țară, pentru care texte ca *Evangheliștii* sunt mai mult decât o înjurătură de mamă" (Adrian Papahagi, *Adevărul literar și artistic*, 13-21 decembrie 2005).
3. Vezi și reacția lui Horia-Roman Patapievici, care identifică, referindu-se atât la Gay Pride, cât și la interzicerea icoanelor în școli, „activismul unei minorități care militează în numele drepturilor omului după principii leniniste" : „În cazul acestei acțiuni [înlăturarea icoanelor] susținute anul trecut de «Solidaritatea pentru libertatea de conștiință» (înlăturarea icoanelor) toate datele stilistice trădează fanatismul. [...] Psihologia din care emană acest tip de repulsii compulsive este a fanaticului, iar fanatismul, el, trebuie combătut ca periculos pentru pacea socială" („Legitimarea anticreștinismului prin redefinirea centrului", *Idei în dialog*, nr. 9, 2007, p. 55).

Peniuc ş.a.), în timp ce Marius Ianuş, deschizătorul de drumuri al generaţiei, intră într-o criză mistică, asociată unei regresii ultraconservatoare, odată cu volumul *Refuz fularul alb !* (2011). Aici, Ianuş, renegându-şi poezia anterioară, descoperă fervoarea religioasă manifestată în structuri prozodice extrem de sărace şi naive. Antisemitismul se numără printre noile achiziţii ale poetului. În 2011 Ianuş publică volumul de eseuri *O noapte şi o dimineaţă*, care cuprinde pasaje precum :

> Ce li s-a întâmplat evreilor în al Doilea Război Mondial e o pedeapsă divină. [...] Astăzi ei [evreii] sunt stăpânii acestei lumi, mai-marii popoarelor, aşa cum au cerut, iar Dumnezeu le-a îngăduit. De ce să-i invidiem? Ce folos pot să aibă din asta? Ei nu fac decât să se lege cu înverşunare de ceva stricăcios şi pieritor. În ce se poate măsura răsplata lor? În averi? Şi ce e bun în ele? [...] Ar trebui să ne fie milă de evrei pentru că L-au întâlnit pe Dumnezeu şi nu L-au recunoscut. Şi pentru că îşi lipesc sufletul de bani. [...] Cât despre faptul că evreii L-au omorât pe Mântuitorul, nu suntem noi chemaţi să îi judecăm pentru asta[1].

Într-o poezie publicată în 2016 pe blogul său, Ianuş îşi revizitează vechile poeme din jurul lui 2000 influenţate de poeţii beatnici şi îl trage la răspundere pe Allen Ginsberg pentru faptul că acesta era „evreu, deci nebotezat" :

> Ce s-a ales din marele tău talent, Allen Ginsberg?
> În ce fund de iad te-au aruncat „drepturile homosexualilor" ?
> În ce întuneric te-a scufundat budhismul?
> Cum de un om ca tine, inteligent şi nesupus lumii, nu a deschis uşa care duce la Adevăr? !
> Ce s-a întâmplat, Allen Ginsberg? !
>
> La Sfântul Munte, în Mănăstirea Vatopedu, mă gândesc la tine.
> Ce nu a funcţionat?
> Erai evreu, deci nebotezat, şi poate de asta...[2]

În simbioză cu factorul religios acţionează, construind puncte de rezistenţă la nivel instituţional, şi naţionalismul. Acesta ocupă un loc central atât în istoria României moderne[3], cât şi în reprezentarea ei codificată istoriografic şi literar. Deşi tradiţia, ca de altfel şi cultura laică autonomă, este în spaţiul local o invenţie ce datează din secolul al XIX-lea, amănuntul că bazele statului român modern au fost puse într-o epocă aflată sub influenţa ideologiei romantice explică în parte ascendentul istoricilor din secolul al XIX-lea asupra oricăror alţi creatori

1. Marius Ianuş, *O noapte şi o dimineaţă*, Editura Garofina, Bucureşti, 2011, pp. 162-163.
2. Marius Ianuş, „Dar ce am făcut noi, de fapt, Allen Ginsberg? !", yanush.wordpress.com/2016/10/14/dar-ce-am-facut-noi-de-fapt-allen-ginsberg/
3. Etapele evoluţiei statului român, pe scurt: o primă unificare teritorială a două dintre cele trei provincii istorice în 1859, urmată de câştigarea independenţei în 1878; o Mare Unire în 1918, când România îşi atinge un maxim al întinderii teritoriale; pierderea unor părţi considerabile din teritoriu în 1940, în urma unor arbitraje la care iau parte Germania, Italia şi URSS; participarea la al Doilea Război Mondial de partea Germaniei naziste; intrarea în 1944-1948 în zona de influenţă a URSS, din care iese abia în 1989, pentru a se reorienta, măcar în intenţie, către valorile neoliberale ale pieţei libere.

ai corpusului cultural naţional: de la Nicolae Bălcescu şi Ion Heliade Rădulescu până la B. P. Hasdeu, A. D. Xenopol şi N. Iorga (care, deşi şi-a scris cea mai mare parte a operei în secolul XX, filozofic ţine cu totul de paradigma secolului anterior), incluzându-i aici şi pe poeţii canonici Vasile Alecsandri ori M. Eminescu, atât cu versiunile literare pe care le-au dat unor episoade istorice, cât şi prin aducerea disciplinei în câmpul dezbaterii publice a momentului – toţi aceştia se numără printre creatorii de sistem ai culturii române. Inventarea acestui corpus cultural a coincis cu constituirea statului naţional modern, respectiv cu importul de instituţii moderne după revoluţiile mai mult sau mai puţin ratate din 1848 şi cu pătrunderea modelatoare a capitalismului după Pacea de la Adrianopol din 1829 (deşi, de fapt, efectivă cam din 1850)[1], de unde şi dublul rol – discurs ştiinţific şi discurs de legitimare – pe care disciplina numită istorie (ca, de altfel, şi literatura) a trebuit să îl joace. Având un rol indiscutabil în crearea identităţii de stat-naţiune, istoriografia a jucat, pe de altă parte, un rol conservator, prin elegia pe care a ales să o închine societăţii feudale care dispărea – mai bine zis, chipului nobil pe care tot ea i-l confecţionase. Pe scurt, în procesul de modernizare, produs de o serie de factori interni şi mai ales externi[2], ne-am ales cu o tradiţie, dar cu o tradiţie falsificată. Până în ziua de azi *mainstream*-ul istoriei scrise în România este naţionalist – stare de lucruri consfinţită prin alegerea istoricului naţionalist Ioan-Aurel Pop ca preşedinte al Academiei Române în 2018. De aici şi constatarea că cele mai bune istorii ale românilor au fost scrise de străini, datorită nu neapărat unei informaţii mai bune, cât mai ales unei neutralităţi epistemice superioare.

Dată fiind politica intensivă şi neîntreruptă de design identitar-ideologic în care a investit tânărul stat român, constituit şi structurat în forme elementare de-a lungul secolului al XIX-lea, literatura şi critica literară au fost supuse aproape în permanenţă unor presiuni modelatoare venite din zona oficială fie în mod direct, sub forma cenzurii, fie indirect, prin intermediul sistemului de învăţământ şi al programei didactice aflate sub controlul statului. Pentru a accede la modernitate (în sensul constituirii unei autonomii relative – fenomen de care se poate vorbi doar de la mijlocul secolului al XIX-lea[3]), câmpul literar din România a trebuit

1. Vezi Bogdan Murgescu, *România şi Europa*, subcapitolul „Impactul Occidentului. Importul de mărfuri, mode şi stiluri de viaţă", pp. 111-114 (mai ales p. 113).
2. Pentru cea mai consistentă lucrare recentă privind formarea culturii române moderne, vezi Alex Drace-Francis, *Geneza culturii române moderne*. Vezi, de asemenea, *Mai avem un viitor? România la început de mileniu*, Mihai Şora în dialog cu Sorin Antohi, Editura Polirom, Iaşi, 2001, în special pp. 18-21, pentru diferenţa dintre endoproiecte şi exoproiecte.
3. Andrei Terian propune următoarea periodizare în patru faze a literaturii române: „prima s-ar întinde de la începuturile literaturii noastre (rămâne de discutat dacă ele coincid sau nu cu celebra scrisoare a lui Neacşu din 1521) până în primele decenii ale secolului al XIX-lea (aprox. 1830). În această etapă nu există încă o conştiinţă a literaturii ca atare, cu excepţia unor autori şi opere izolate. O a doua fază ţine de pe la 1830 până la instaurarea comunismului (1947/1948). Este perioada asumării fenomenului literar ca fenomen artistic, care se produce în paralel cu «trezirea» conştiinţei naţionale. Cei doi factori (naţional şi «estetic») se află adeseori în tensiune, însă de cele mai multe ori converg către realizarea unui ţel comun, căci specificitatea etnică e echivalentă adeseori, în această epocă, cu originalitatea literară. A treia fază este delimitată de către dictatura comunistă (1948-1989), în cadrul căreia literatura română a încercat, cu mai mult sau mai puţin succes, să-şi păstreze

să depună eforturi de distanțare față de pseudotradiția invocată persistent la nivel oficial; astfel de operațiuni s-au desfășurat de regulă prin mimetism în raport cu centrele culturale occidentale (Franța, Italia, Germania, SUA).

Prin mitologizare și încrucișare cu ortodoxismul de extremă dreapta interbelic, naționalismul a ajuns să fie perceput drept complement al situării religioase a poporului român. Naționalismul ieșise totuși cu un nume rău famat din ultima perioadă a comunismului, în care protocronismul anilor '70-'80, preluând și amplificând excesele și complexele etnocentrismului interbelic (la rândul său aflat în prelungirea unor tendințe romantice de secol XIX), se întâlnește cu discursul oficial găunos valorificând imperturbabil ideea de excepționalism românesc. Tendința în postcomunism este ca *mainstream*-ul cultural să meargă împotriva acestei uzuri a ideii naționale, cu atât mai mult cu cât în spațiul politic formațiuni precum Partidul România Mare al lui Corneliu Vadim Tudor – inamicul de serviciu al intelighenției – continuă lupta pe meterezele a ceea ce Vladimir Tismăneanu numește „barocul fascisto-comunist"[1]. Totuși, același *mainstream* redescoperă repede după 1989 „adevăratul" naționalism[2], delimitat de cel infestat de C. V. Tudor: este un naționalism „satelizat"[3], proeuropean, disociat cu grijă de naționalismul vulgar al plebei. Oricum, subiectul lezării sentimentului național(ist) rămâne și în postcomunism un punct de rezistență a cărui forțare îi va irita atât pe naționaliștii „buni", cât și pe cei „răi".

Printre primii care exploatează relevant în literatură posibilitățile unui discurs patriotic pe invers, amplificat prin încrucișarea cu zona sexuală (după cum se va vedea într-un subcapitol ulterior, un alt *evergreen* în materie de provocare) sunt scriitorii Daniel Bănulescu și Mihai Gălățanu. Bănulescu stârnește scandal – inclusiv amenințări de natură penală – prin poezia „«Dușman al poporului» – amant al patriei!" din volumul *Te voi iubi pân' la sfârșitul patului* (1993):

Te-am iubit din picioare patrie pe când spărgeam lemne
Te-am iubit puțin aplecat pe când stivuiam cărămizi
Pentru cotețele din care urma să latru doar pentru tine

Te-am iubit din genunchi și te-am iubit culcat
Răsucindu-mă zvârlind la o parte cuverturile și târându-te prin cinematografele din cartier
Mângâindu-te până când carnea ta înnebunită își rodea singură bretelușele

---

autonomia în raport cu puterea politică. În sfârșit, în cea de-a patra fază, postcomunistă (după 1990), literatura română iese de sub tutela politicului și încearcă să se (re)adapteze, după aproape patru decenii de totalitarism, la regulile și exigențele unei piețe libere" (*Critica de export*, pp. 300-301).

1. Vladimir Tismăneanu, „Mitul protocronist și barocul stalino-fascist", *Evenimentul zilei*, 6 februarie 2007.
2. Vezi Gabriel Andreescu, *Naționaliști, antinaționaliști... O polemică în publicistica românească*, Editura Polirom, Iași, 1996.
3. Conceptul este al lui Alex Cistelecan: „«naționalismul» elitei culturale – misiunea ei națională, legitimarea ei socială – a trebuit să fie unul satelizat, platonic (de participare prin contemplație și *anamnesis*), un cult al valorilor europene și al lumii sale a ideilor, spre care trebuie condus cu grijă, dar și cu fermitate poporul iremediabil minor, cu tot cu jenantul său specific național și mentalitățile sale de peșteră" (*De la stânga la stânga*, p. 66).

Intestinele ieşeau în lumina ecranului să danseze
Iar gemetele tale îmi coseau cu scoci câte o armă pe spate[1].

De asemenea, în volumul de debut al lui Marius Ianuş, *Manifest anarhist şi alte fracturi* (2000), poemul „Manifest anarhist. II. România" instigă cu metodă în acelaşi regim, dat fiind registrul erotic *hardcore* în care poetul, autoproiectat simultan în rolurile de violator şi de victimă vulnerabilă, aproximează imaginea patriei, pe urmele lui Ginsberg din poemul „America" (1956):

Simt că înnebunesc, România
Încep să pierd controlul între lumea interiorităţii
şi exterior, România
Aş fi fost un poet al interiorului
dacă aş fi avut ce mânca
România
Mi-e foame, România
De ce mi-e foame, România?
Vreau să dorm pentru totdeauna, România!
Vreau să mor!

Eu te cultiv, România!
Eu bag informaţie în creierul tău prost şi brutal!

Eu sunt fetiţă, România!
Eu ştiu totul, România!
şi totul e violul unei bande de sodomişti

ţi se vedeau chiloţii, România
pentru că tu te-ai pus în spate în troleibuz
unde se văd chiloţii.
Numai că nu-i aveai, România [...]

Sunt atent cu tine, România,
îţi introduc penisul meu lung şi negru
în gură, România[2].

Iulian Fruntaşu, un poet din Basarabia, a exploatat subiectul într-o cheie asemănătoare în poemul „Ţara mea":

te văd mai bine de departe
curvă bătrână şi proastă şi

1. Reprodusă în Daniel Bănulescu, *Republica Federală Daniel Bănulescu. Statul de Nord & Statul de Sud*, ediţie şi postfaţă Nicolae Ţone, cuvânt-înainte Z. Ornea, Editura Vinea, Bucureşti, 2000, p. 31.
2. Reprodus în Marius Ianuş, *Dansează Ianuş*, pp. 31-32. În ediţia din 2000, ultimele două versuri citate erau „îţi introduc penisul meu lung şi negru/ în gură, România". După criza religioasă prin care a trecut, Ianuş a republicat versurile în varianta „Îţi introduc degetul meu lung şi murdar/ în gură, România" (Fratele Începător Marius, *Integrala Ianuş: Poezia. Tot ce rămâne din versurile celui care a fost Marius Ianuş*, Editura Garofina, 2016, p. 262, ediţie electronică).

cu un cap bolovănos, picioarele înmuiate
stai la răscruce așteptând în van
să vină cineva să te fută[1].

Astfel de versuri (problematice astăzi nu pentru că ofensează simboluri naționale, ci pentru că imaginarul lor naturalizează violul și operațiunea machistă de depreciere a unor instanțe prin feminizarea lor) și altele[2] au stârnit numeroase reacții nervoase[3], după cum exercițiile lui Lucian Boia de relativizare a epistemei naționaliste privind istoria României – în special *Istorie și mit în conștiința românească* (1997) – au fost receptate sub zodia ultrajului. Scandalul vinde, iar cartea lui Boia devine bestseller în anii '90 și după aceea. Mai mult, în 2018 o carte-replică semnată de istoricul naționalist Ioan-Aurel Pop, *Istoria, adevărul și miturile. Note de lectură*, comentând și respingând lucrarea lui Boia pagină cu pagină, primește premiul cartea anului *România literară* – doar că prima ediție a replicii lui Pop fusese publicată în 2002, iar *România literară* îi premiază, în 2018, a treia ediție!

1. Publicată inițial în *Vatra*, nr. 1, 1997, reprodusă apoi în Iulian Fruntașu, *Să fi fost totul o mare păcăleală ? Antologie de versuri*, Editura Cartier, Chișinău, 2016, p. 51.
2. Dar în anii 2010 ele deveniseră totuși banale. Vezi, de pildă, „patria are țâțe de cățea proastă/ [...] patria – birou cu sfinctere hipersensibile" (Ștefan Manasia, „Cumergetreaba", în *idem*, *Bonobo sau Cucerirea spațiului*, Editura Charmides, Bistrița, 2013, p. 59).
3. Vezi adresa Inspectoratului de Poliție al jud. Brașov nr. 7532 din 21.07.2000 către Uniunea Scriitorilor din România, reprodusă în Marius Ianuș, *Dansează Ianuș*, pp. 349-351 : „În cotidianul *Gazeta de Transilvania* din Brașov, din 15.03.2000, a fost publicat un articol în care se consemnează protestul a peste 30 de personalități din SUA, Canada, Columbia, Austria și România, intitulat «Apel din Statele Unite ale Americii» [...] și care în post scriptum prezenta sub formă de exemplu negativ poeziile numiților Mihail Gălățanu și Marius Ianuș. Articolul sus menționat se referă la o campanie de denigrare a valorilor culturii naționale, de distorsionare a adevărului istoric și a tradițiilor strămoșești, promovând contracultura și creațiile obscene, decadente. Această campanie, se specifică în articol, este propagată în România îndeosebi de «Grupul pentru dialog social» (Generația 80) și în SUA prin intermediul Centrului Cultural din New York al Consulatului Român (ex. Festivalul dadaist «Zen Dada»). În acest context, împotriva poeziilor «O noapte cu patria» de Mihail Gălățanu și «România» de Marius Ianuș cetățenii au reacționat, solicitând parchetului efectuarea de cercetări sub aspect infracțional și pedepsirea autorilor. Întrucât cei doi nu au fost identificați, iar poeziile au fost prezentate pentru Concursul literar «Nicolae Labiș» și Cenaclul «Litere» moderat de Mircea Cărtărescu din București, vă rugăm să ne comunicați datele solicitate [identitățile reale, numerele de telefon și adresele lui Gălățanu și Ianuș] prin prezenta adresă. Totodată, în limita competențelor pe care le aveți, vă rugăm să luați măsurile legale ce se impun și să ne înștiințați pentru a putea comunica de urgență parchetului care a dispus efectuarea cercetărilor, în vederea soluționării cauzei". Au existat și două articole de răspuns, încercări de a pune lucrurile la punct și de a preveni „așezarea literaturii în perimetrul codului penal", semnate de Nicolae Manolescu : „Poezia și codul penal", *România literară*, nr. 35, 2000, și „Greața ideologică", *România literară*, nr. 39, 2000, ambele reproduse în *Dansează Ianuș*, pp. 352-357. Merită amintit că ulterior, reacționând la manifestări de antisemitism în poezia recentă a lui Ianuș, Manolescu se pronunță tocmai pentru așezarea poetului în perimetrul Codului Penal : „am putea semnala în numele USR cartea lui Ianuș [antologia de autor *Jos masca, Marius Ianuș !*, Editura Garofina, București, 2015] instituțiilor care veghează la respectarea legii antidiscriminare sau celei care combate afirmarea publică a unor poziții ideologice totalitare, fasciste sau comuniste" (Nicolae Manolescu, „Legea morală", *Literatura de azi*, 19 februarie 2016, online : www.literaturadeazi.ro/rubrici/autobiografice/legea-morala-7053).

A fost valorificată de asemenea în postcomunism relația metonimică dintre reprezentarea simbolică a patriei și scriitori precum „poetul național" M. Eminescu. Acesta fusese exploatat intensiv și extensiv propagandistic de-a lungul comunismului[1], în special, în faza lui ceaușistă, de naționaliștii protocroniști. Ceaușescu însuși îl omagiase în iunie 1989, la comemorarea a 100 de ani de la moarte, „ca exponent al unor luminoase idealuri și năzuințe de dreptate socială și națională, de afirmare liberă, demnă și independentă a României". Cu acest prilej, Ceaușescu recitase din poezia „Doina", interzisă de-a lungul comunismului din cauza xenofobiei violente a versurilor: „Prețuind toate popoarele și valorile create de ele, Eminescu i-a urât pe cei care s-au rupt de popor și s-au pus în slujba străinilor. Neîndurătoare, dar profund îndreptățite, izvorâte din cel mai curat patriotism, răsună versurile sale din «Doina»: «Cine-a îndrăgit străinii/ Mânca-i-ar inima câinii,/ Mânca-i-ar casa pustia/ Și neamul nemernicia!»"[2]. Dar, așa cum comunismul se pregătea de sfârșit invocându-l pe Eminescu, și postcomunismul debutează ritualic sub semnul lui Eminescu, printr-o sesiune omagială la Ateneu în ianuarie 1990, menită să marcheze „despărțirea de coșmar" și începutul unei noi ere[3]. Protocroniștii continuă și ei să-l arboreze pe Eminescu în postcomunism ca test al românității[4] și ca braț al luptei împotriva neoliberalismului[5].

1. Vezi studiul în două episoade al lui Paul Cernat „În numele lui Eminescu", în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, Editura Polirom, Iași, vol. I, 2004, pp. 381-399, vol. II, 2005, pp. 517-536.
2. „Mesajul tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele republicii Socialiste România, cu prilejul Simpozionului omagial «Mihai Eminescu»", *Săptămâna culturală a Capitalei*, 16 iunie, nr. 24, 1989.
3. Evenimentul este înregistrat de *România literară* pe prima pagină, într-un limbaj de lemn specific epocii ceaușiste: „Duminică, 14 ianuarie, la orele 11, a avut loc la Ateneul Român o *Reculegere sub semnul lui Eminescu*, cu prilejul împlinirii a 140 de ani de la nașterea poetului. Deschisă de Andrei Pleșu, ministrul Culturii, și desfășurată într-o atmosferă de emoție adâncă, ceremonia s-a transformat într-un prinos recuperator, adus nu numai celui mai mare poet român, dar și celei mai ilustre victime a cenzurii ultimelor decenii, prinos în care spiritul eminescian și spiritul de sacrificiu al eroilor tineri au fost așezate alături și acoperite de lacrimă. Poeți, oameni de cultură, actori și muzicieni și-au unit vocile încărcate de emoție, în fața unei săli vibrând cu ei la unison, pentru a celebra revenirea în libertate, odată cu întreaga țară, a celui ce este fața luminoasă și dramatică a geniului ei. Festivitatea a fost onorată și de prezența unui grup de poeți și artiști sosiți din Chișinău, parcă anume pentru a adăuga emoției generale încă o dimensiune. Astfel, mai mult decât un spectacol, cele două ore și jumătate de gândire, poezie și muzică au fost prilejul unui catharsis colectiv; astfel, ziua lui Eminescu, cea mai curată zi a neamului românesc, a fost investită [sic!] cu solemnitatea despărțirii de coșmar" (R. L., „Reculegere sub semnul lui Eminescu", *România literară*, nr. 3, 1990).
4. „Până acum testele care verificau soliditatea și autenticitatea omului de cultură, dar și a omului politic român erau două: *testul Transilvania* și *testul Eminescu*. Acestor două teste cardinale li se adaugă al treilea: testul Eugen Barbu" (Mihai Ungheanu, „Indezirabilul Eminescu", *Vremea*, 19 ianuarie 1993, reprodus în *Scriitorii de la miezul nopții*, p. 148).
5. „Programele neoliberale, întrupate mai ales de reforma-Roman, se izbesc și ele principial de teoria eminesciană. Se izbesc de Eminescu și teoriile federalizării României, ca și acelea ale unei Românii «fără frontiere». Cât despre teoria «păturii superpuse» (care vrea să facă din România un hotel de tranzit pentru companii de exploatare, capabile să scoată din România, prin drenare dirijată, întreaga ei avuție) ea beneficiază de confirmări strălucite în acești ultimi trei ani postcomuniști. Etern ca poet, Eminescu este extrem de actual prin

Ca atare, nu surprinde că un dosar tematic ireverențios dedicat poetului în 1998[1] de revista *Dilema* va trezi unul dintre marile scandaluri culturale ale postcomunismului[2], deșteptând vigilența celor care văd în poet un arheu al neamului românesc. Cezar Paul-Bădescu, coordonatorul dosarului, fixa în „Argument" liniile demitizante ale discuției: „Ce a mai rămas din Eminescu astăzi, după ce a fost mortificat și folosit în interesul tuturor, după ce – fapt emblematic, deși uzual peste tot în lume – s-a transformat într-o bancnotă, devenind astfel marfă?". Răzvan Rădulescu lansa frazele cele mai citate și mai „scandaloase": „poezia lui Mihai Eminescu mă lasă rece. [...] părțile epice ale poemelor lui arată la fel de sec ca o carte de telefon versificată, iar cele lirice sunt de tot sentimentale și potrivite pentru a fi cântate ca romanțe, ceea ce s-a și întâmplat cu ele". T. O. Bobe, luând în râs statuia lui Eminescu din fața Ateneului, în care poetul era reprezentat aproape gol, ca un Iisus pregătit pentru crucificare, făcea în același timp o analiză a mitului religios:

> Astăzi, Eminescu a încetat să mai fie perceput ca un scriitor (de va fi fost vreodată, căci începuturile „sanctificării" sale se pierd în negura vremilor) și a devenit profetul mântuitor a cărui apariție a fost anunțată de Alecsandri, un Ioan Botezătorul *sui generis* care l-a recunoscut în fața junimiștilor pe adevăratul Mesia. În această ordine de idei, Titu Maiorescu e un fel de Petru care a pus temelia unei biserici a cărei cupolă avea s-o desăvârșească G. Călinescu, adevărat Pavel convertit la iubirea nebună față de bădița Mihai. Veronica Micle, dintr-o duduie adulterină, disponibilă și cu fumuri literare, devine o Marie Magdalenă, iar Macedonski, deși nu a făcut parte dintre ucenici, este distribuit în rolul de Iudă.

Cristian Preda nega gândirea politică a poetului: „Eminescu trebuie contestat și demitizat, dar nu pentru rudimentele sale de gândire politică. Din acest punct de vedere, el e realmente nul. Nu ai obiect". Etc. Reacțiile la acest dosar vor fi disproporționate, fapt amplificat și de detaliul că *Dilema* era o publicație ținând de Fundația Culturală Română, instituție subordonată Ministerului de Externe și finanțată printr-un buget aprobat de Parlament. Reacțiile cele mai intense le aparțin unor scriitori basarabeni pentru care Eminescu atinge dimensiuni curat religioase prin calitatea lui de a reprezenta statul național. Astfel, poeta Leonida

---

teoria lui sociologică, care a fixat, acum o sută de ani, mecanismele sociale și economice, care amenință periodic România. Contestarea lui Eminescu rămâne dovada valorii și actualității lui" (Mihai Ungheanu, *Scriitorii de la miezul nopții*, pp. 69-70).

1. *Dilema*, nr. 265, 1998.
2. Într-un dosar ulterior, „Dreptul anonimilor la opinie" (*Dilema*, nr. 273, 1998), Mircea Cărtărescu aprecia că „numărul în sine mi se pare [...] foarte important, poate chiar cel mai important eveniment cultural de după '89. Este pentru prima dată când este pus în discuție mitul sacrosanct de la temelia «ființei naționale», cu tot cortegiul său de embleme și simboluri. [...] s-a văzut cât de puternice au rămas în noi reflexele autoritare, cât de intoleranți suntem la părerile altora. [...] Înainte de '89 insubordonarea culturală era pedepsită ca și cea politică [...]. Astăzi, cadrul coercitiv care ar putea sancționa asemenea «ieșiri» este în bună măsură dizolvat, dar se reface rapid și amenințător prin oameni care – deși la rândul lor cultivați și inteligenți – nu pot înțelege cum e posibil să nu-ți placă Bach și să-ți placă Prodigy, să nu-ți placă Eminescu și să-ți placă Gherguț, *par exemple*".

Lari, deputată PRM, în intervenţia în plenul Camerei Deputaţilor din 10 martie 1998, vorbeşte chiar de un atac la adresa României:

> E vorba de un atac politic organizat la adresa celui mai mare scriitor al românilor. După ce detractorii Statului Naţional Român au atacat Biserica, Armata Naţională, Învăţământul, s-au pomenit că au mai rămas nişte citadele neatacate în Ţară: cea politică şi cea culturală. Mihai Eminescu fiind cel care a perfecţionat viziunea naţionalismului, grupul cu pricina a tăbărât pe el ca o haită de şacali, voind să-i umbrească spiritul şi să-i tulbure eternitatea[3].

Iar criticul şi academicianul Mihai Cimpoi vede în dosarul din *Dilema* un „caz monstruos, unic în lume, fiindcă nu am auzit vreun german înjurându-l pe Goethe sau vreun rus punând la îndoială măreţia lui Puşkin (academicianul D. Lihaciov spunea: Puşkin este Tatăl nostru, al ruşilor). Să ne fie acum ruşine să spunem că Eminescu este Tatăl nostru, al românilor? Este bine să spunem, cu Ştefan Augustin Doinaş, că Eminescu are limite?"[4]. Desigur, astfel de reacţii, împachetate în versurile lui Grigore Vieru cântate de soţii Doina şi Ion Aldea-Teodorovici („Eminescu să ne judece" etc.), devin repede prilej de deriziune generală; pe de altă parte, nimeni nu îndrăzneşte să remarce că Virgil Ierunca scrisese fraze nu mult diferite de cele ale lui Vieru: „Sunt sigur că la ceasul socotelilor, [...] Judecătorul de Apoi al Neamului va fi Mihai Eminescu însuşi. Reînviat pentru o clipă, de data aceasta de mână cu Ştefan cel Mare"[5]. Dar, desigur, între exilul patetic al anilor '60 şi anii '90 ai MTV-ului, timpurile se schimbaseră.

Ierarhii

Diversele ierarhii inventariate în cele ce urmează nu-şi propun să compună o hartă exhaustivă a postcomunismului, ci mai curând cartografierea parţială (şi uneori redundantă) a postcomunismului din perspectiva unor „ierarhii competitive"[6] – structuri ierarhice care-şi dispută vizibilitatea în postcomunism, desfăşurând tot atâtea puncte de rezistenţă.

Gen

Câştigarea unor drepturi politice elementare de către femei se leagă în România de comunism. Doar în 1938, când democraţia luase sfârşit sub dictatura regală a lui Carol al II-lea, femeile capătă – cu unele limitări de vârstă (peste 30 de ani)

3. Intervenţia a fost reprodusă în revista *Politica* (organul PRM) din 14 martie 1998 sub titlul „Nulităţi şi trădători".
4. *Caiete critice*, nr. 11-12, 1996 (număr special *Literatura română postbelică*), p. 92.
5. Virgil Ierunca, „«Tot românul plânsu-mi-s-a...»", în *idem*, *Românește* [1964], Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, pp. 100-101.
6. Vezi Caroline Levine, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*.

și de educație (condiția alfabetizării) – dreptul de vot. Însă abia Constituția din 1948 avea să ofere drepturi politice egale pentru „toți cetățenii Republicii Populare Române, fără deosebire de sex, naționalitate, rasă, religie sau grad de cultură"[1]. Desigur, se poate argumenta că dreptul de vot acordat în comunism era pur formal, fără nicio consecință în decizia reală asupra elitelor politice intrate – de dragul aparențelor – în jocul electoral. Totuși, și ca urmare a dezechilibrului demografic produs de al Doilea Război Mondial, femeile capătă în mod real o poziție mai egală cu cea a bărbaților, dacă nu la nivelul conducerii unor instituții (deși apar femei ministru, precum Constanța Crăciun, iar Ana Pauker este prima femeie vicepremier din lume), atunci cel puțin la nivelul retribuției salariale în câmpul ordinar al muncii, unde sunt angrenate și în munci rezervate până atunci bărbaților. Totuși, comunismul a introdus, din rațiuni de declin demografic (nu religios, ca în alte țări), și politica traumatică a interzicerii avorturilor sub amenințarea unor sancțiuni grave, ceea ce avea să ducă la moartea a numeroase femei și la pierderea libertății decizionale individuale în materie de reproducere – dar și la adâncirea discriminării reale a femeilor în raport cu bărbații[2].

De fapt, la nivel mondial avortul a fost legalizat prima dată în URSS în 1920. Pentru comparație, Suedia l-a legalizat abia în 1974, Franța în 1975 (*nota bene*, în timpul guvernului de la Vichy avortul atrăgea pedeapsa cu moartea), Olanda în 1981, iar Spania în 1985. Țările socialiste din lagărul socialist s-au dovedit mai progresiste în această privință decât țările capitaliste (factorul religios, cu care comuniștii nu trebuiau să-și bată capul, a jucat și el un rol important). Cu excepția Albaniei, toate țările socialiste au introdus legislații proavort între 1955 și 1972. România a legalizat avortul la cerere în 1957. În anii imediat următori s-au înregistrat cifre semnificative ale întreruperilor de sarcină: 578 000 de avorturi în 1958, 1 115 000 de avorturi în 1965[3]. În acest context, conducerea comunistă a țării (Nicolae Ceaușescu, secretar general al PCR, și Ion Gheorghe Maurer, prim-ministru) s-a arătat preocupată de problema declinului demografic. Aceasta era esențială pentru o Românie în curs de industrializare, care avea nevoie de un ritm susținut de creștere a populației. Așa că în 1966 Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România a emis un decret care interzicea avorturile și incrimina penal persoanele care participau la o întrerupere de sarcină (mame, dar și medici). A rezultat, conform aprecierii lui H. P. David, un observator din exterior, „cea mai rigid impusă politică pronatalistă din lume" (p. 153). După cum arată cercetătoarea Corina Pălășan, în celelalte țări socialiste „legislația privind avortul rămâne în perioada 1966-1989 mult mai permisivă decât cea din România: chiar dacă femeia nu respectă condițiile legii, inducându-și singură avortul sau consimțind la a i se induce avortul în afara condițiilor legii, fapta ei nu este criminalizată" (p. 167). În România, politica brutală de control al natalității nu doar

1. http://www.cdep.ro/pls/legis/legis_pck.htp_act_text?idt=1574
2. Gail Kligman, *Politica duplicității. Controlul reproducerii în România lui Ceaușescu*, traducere de Marilena Dumitrescu, Editura Humanitas, București, 2000; Corina Pălășan, „Caracterul restrictiv al politicii pronataliste în România comunistă (1966-1989)", în Ruxandra Ivan (coord.), *„Transformarea socialistă". Politici...*, pp. 148-170.
3. Corina Pălășan, „Caracterul restrictiv al politicii pronataliste...", p. 155.

că nu a condus la creșterea demografică dorită de conducerea Partidului Comunist, dar a produs numeroase victime și efecte sociale negative. Corina Pălășan enumeră

> mortalitatea maternă deosebit de ridicată ca urmare a avorturilor ilegale, cu creșterea consecutivă a numărului de orfani de mamă, având în vedere că în România marea majoritate a femeilor care avortau (ilegal) era reprezentată de femei care erau deja mame a unu-doi copii. Creșterea numărului nașterilor premature, ca și al copiilor deficienți, abandonarea tot mai multor copii în spitale și internarea lor în centre sociale, tratamentul inuman la care au fost supuși și marginalizarea lor în societate reprezintă urmările unei politici pronataliste abuzive complet neadaptate profilului demografic al populației și care încearcă să obțină rezultate spectaculoase cu investiții nesemnificative[1].

Din motive evidente, cu unele excepții (poezia „Cruciada copiilor" de Ana Blandiana, publicată în 1984 în *Amfiteatru*: „Un întreg popor/ Nenăscut încă/ Dar condamnat la naștere,/ Foetus lângă foetus,/ Un întreg popor/ Care n-aude, nu vede, nu înțelege,/ Dar înaintează/ Prin trupuri zvârcolite de femei,/ Prin sânge de mame/ Neîntrebate"[2]), problema dramelor provocate de interzicerea avorturilor – evocate totuși de pe poziții moralizatoare în filmul lui Andrei Blaier *Ilustrate cu flori de câmp* (1975) – a putut deveni o temă în literatura română doar după căderea comunismului: *Balamuc sau Pionierii spațiului* (1994) de Caius Dobrescu, *Fantoma din moară* (2008) de Doina Ruști, *Și se auzeau greierii* (2019) de Corina Sabău, *Toți copiii librăresei* (2020) de Veronica D. Niculescu ș.a. În romanul *Și se auzeau greierii*, de pildă, Corina Sabău nu reduce problema avortului la decizia politică din vârful sistemului. Cartea încearcă să recompună ceea ce Michel Foucault ar fi numit „microfizica puterii" din societatea română a anilor '80. Autoarea reconstituie cu multă subtilitate universul material al epocii, prin intermediul unui stil dens, senzorial, care solicită atenția și participarea. Univers material compus din bomboane chinezești și napolitane Dănuț, din țigări BT, din bilete la băi la Căciulata, din filme indiene ca *O floare și doi grădinari*, din stilouri chinezești, rochii de la Fondul Plastic, genți Guban din piele de antilopă, postere cu cântăreața C. C. Catch, programe distractive la Circ și la barul Melody ori din bestselleruri precum *Shogun* și *Vraciul*. În acest univers, o cutie de Nutella era un produs occidental de lux, iar sticlele de Pepsi *made in Romania* și salamul de Sibiu poposeau doar pe mesele celor cu relații. Toate aceste informații sunt necesare pentru configurarea aerului din epocă. Romanul este scris din perspectiva unei femei care lucrează la fabrica de confecții Mătasea Populară din București. Șefă la secția Ajustaj, ea este conștientă de ascendentul material și cultural pe care îl are asupra muncitoarelor cu gusturi simple venite de la țară: „pe lumea asta există oameni care au crescut fără vase chinezești în sufragerie și ascultă *Se mărită Mona mea* în loc să asculte Leonard Cohen". În pofida aparentei împliniri sociale, femeia ascunde câteva traume. Ea vine dintr-o familie săracă, cu un tată abuzator fizic. Acum însă este căsătorită cu un bărbat dintr-o familie bună, „un bărbat frumușel, pe care, judecându-l după vesta de blugi și rafturile

1. *Ibidem*, pp. 168-169.
2. Ana Blandiana, *Integrala poemelor*, p. 317.

cu viniluri, ai putea să-l crezi cel puțin RDG-ist, singurul bărbat de pe strada I. C. Frimu care știe pe dinafară versurile melodiilor lui Leonard Cohen"[1]. El este bărbatul pe care îl visase pe când era săracă:

> Și un bărbat care să mă facă să-i uit pe bărbații din familia mea visasem, un bărbat care să fi crescut cu muzică și cărți și obiecte frumoase, știam că dacă voi întâlni un astfel de bărbat înseamnă că nu sunt chiar ultima femeie, cum să fiu de aruncat dacă voi ajunge într-o zi într-o cameră cu o bibliotecă mare cât un perete, cu volume franțuzești învelite în piele și colecții de benzi desenate aduse de la Paris, cu soldăței dichisiți și cavaleri la curtea regelui Arthur, cum să nu-mi reabiliteze trecutul un bărbat care în copilărie le cânta colegilor la pianină Chopin și le punea la pick-up viniluri cumpărate de la Muzica[2].

Iată descrierea *upper middle-class*-ului comunist. S-ar putea spune că femeia și-a împlinit visul. Însă acest vis arată prea frumos pentru a fi adevărat. Relațiile de clasă dintre ea și muncitoarele de la țară se reproduc, păstrând proporțiile, și în interiorul propriei celule familiale. Bărbatul cu care s-a măritat o tratează cu o superioritate pe care nu se străduiește să o ascundă. O superioritate de clasă și gen ce o reflectă pe cea din interiorul fabricii de confecții, unde șefii bărbați fac legea, complăcându-se în abuzuri administrative și sexuale. Relația familială este represivă emoțional și nu numai. Când rămâne însărcinată, bărbatul care ascultă Cohen este cel care îi impune să renunțe la sarcină (aveau deja un copil), fără a-i oferi vreun sprijin. Așa că femeia își provoacă un avort, ajunge la spital și intră în labirintul sistemului politic: doctori obligați prin lege să notifice autoritățile în astfel de cazuri și milițieni care anchetează circumstanțele săvârșirii faptelor. În acest labirint, femeia rămâne singură, un corp insularizat care a pierdut prea mult sânge.

În ce privește prezența scriitoarelor în literatură, ele fuseseră incluse (și) în canonul literar din comunism[3] dintr-o perspectivă patriarhală[4]. Sexualitatea în literatura dintre 1948 și decembrie 1989 fusese, între Marin Preda și Nicolae

1. Corina Sabău, *Și se auzeau greierii*, Editura Humanitas, București, 2019, p. 6.
2. *Ibidem*, p. 19.
3. Sorin Alexandrescu: „Un studiu fascinant ar putea deveni comparația sociologiei grupurilor culturale din punct de vedere al poziției femeii. Pariez că studiul ar revela neașteptate echivalențe dintre Junimea, cercul Contemporanului și cel al Sburătorului. Veronica Micle, Sofia Nădejde și Hortensia Papadat-Bengescu, sau trei cazuri de «castrare» a femeii, ca să mă exprim foarte crud, într-un mediu masculin dominator. [...] Cum altfel poate fi numită operația prin care Lovinescu corectează începuturile «greșite» ale primelor cărți ale Hortensiei Papadat-Bengescu, aducând-o pe calea cea bună a prozei obiective? O «maturizare» salutată de critica română în cultura română – de ce nu i-am spune falocratică – ar putea revela nebănuite structuri axiomatice în interpretarea ei de care noi nici nu (mai) suntem conștienți" („Alunecosul, necesarul feminism", *Secolul 20*, nr. 7-9, 1996, numărul special *Femei și feminisme*, p. 20).
4. Pot fi amintite însă o serie de publicații din afara României ce oferă o reflecție superioară asupra statutului femeii în literatura/cultura română. Vezi, de pildă, Denise Roman, „The Postcommunist Feminine Mystique: Women as Subjects, Women and Politics", în *idem*, *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania*, Lexington Books, Oxford, 2003, pp. 95-122; Harold B. Segel, „Eastern European Women

Breban, văzută dintr-o perspectivă aproape exclusiv masculină. Nici după 1989 lucrurile nu se schimbă fundamental[1], astfel încât un volum empatic al lui Mircea Cărtărescu – deși nici el lipsit de stridente clișee de gen – poate fi salutat ca o schimbare de paradigmă[2]. O încercare de schimbare a lucrurilor fusese inițiată de poete precum Angela Marinescu sau Magda Cârneci. Din volumul *Hipermateria* (1980) al Magdei Cârneci răzbat mostre de feminism sui-generis („Femeie"):

Nu ai chip, ai prea multă substanță,
prea ești totul, nu ești nimic,
Îți cunosc prea bine sânii, sexul, durerile,
dar la gunoi
cu aceste certificate de pace la gunoi
cu centurile de castitate, cu centurile de siguranță,
cu fecioara Maria, și cu pudoarea,
nu mai ai ce ascunde,
nu mai ai ce păzi[3].

După 1989, feminismul – controversat în comunism[4] – se poate manifesta liber, începând cu scrierea de pionierat a Mihaelei Miroiu, *Gândul umbrei. Abordări feministe în filozofia contemporană* (1995).

Pentru scriitoarele douămiiste, o miză aproape programatică (cel puțin așa apare a posteriori) stă în transgresarea perspectivei masculine prin etalarea *over the top* a unei perspective feminine asupra sexului – fie că e vorba de o nimfomană schizofrenică drogată care împinge explorările până în zona zoofiliei, în romanele Claudiei Golea, fie că e vorba de masturbare, viol sau descompunerea analitică și viscerală a sexualității, cum se întâmplă la Elena Vlădăreanu, un cap de școală

Poets of the 1980s and 1990s", în *idem*, *The Columbia Literary History of Eastern Europe Since 1945*, Columbia University Press, New York, 2008, pp. 233-263.

1. Apar totuși în anii '90 publicații specializate precum *AnaLize*, „revistă de studii feministe"; dar și o serie de dosare tematice – în *Secolul 20* (nr. 7-9, 1996, număr special *Femei și feminisme*), în suplimentul *Vineri* al revistei *Dilema* (nr. 22, 1999) etc. O colecție de scrieri feministe, „Studii de gen", coordonată de Mihaela Miroiu, apare din 2000 la Editura Polirom.
2. „Povestirile din *De ce iubim femeile* nu colonizează arogant ceea ce povestesc, nici nu «ventriloquează» orgolios-masculin, scoțând chipuri și voci feminine «din burtă», din burta (sau coasta) scriitorului, cu același gest arhicunoscut, abuziv, suficient. [...] Într-o tradiție indenegabil «masculinistă» când nu indenegabil misogină, dar în răspăr cu ea și cu o întreagă industrie de clișee, de tentative de a impune o anumită «viziune» sau «stil» asupra feminității, Cărtărescu reușește o performanță fără precedent. El îl lasă pe celălalt – pe cealaltă –, lasă o întreagă paradigmă a femininului să ni se înfățișeze, să-și joace propriul rol (roluri, de fapt), fără intruziunile regizorale (auctoriale) cu care ne-a obișnuit «chipul femeii în literatură»" (Cristian Moraru, „De ce iubim literatura lui Mircea Cărtărescu", *A(l)titudini*, nr. 2, 2006).
3. Magda Cârneci, *Hipermateria*, Editura Cartea Românească, București, p. 66.
4. Pentru poziționarea teoretică din comunism față de feminism, vezi Stana Buzatu, „Dimensiuni ideologice ale feminismului", în Ion Florea (coord.), *Ideologie și contemporaneitate*, Editura Politică, București, 1984, pp. 243-263. Studiul se pierde în citate generale din Nicolae Ceaușescu, dar feminismul este privit cu simpatie grație „aportului său la dificila operă de demistificare și demitificare a unor aspecte esențiale pentru înțelegerea condiției feminine și a condiției umane în general" (p. 260).

în domeniu (lista imitatoarelor lui Vlădăreanu este lungă), fie că e vorba de caligrafia livrescă pe marginea *Kama Sutra* (Ioana Baetica, *Fișă de înregistrare*, 2004). Aceste terapii de șoc se produc mai ales în anii 2000. Mai recent, tacticile s-au diversificat. De pildă, proza Laviniei Braniște oferă un model de sexualitate feminină aflat în antiteză cu modelul masculin oportunist de tip prădător (*kick and run*) din proza multor bărbați: un model centrat pe stabilitate și afecțiune.

Maternitatea oferă un alt spațiu simbolic de manevre tactice. Elena Vlădăreanu încearcă să demistifice metafizica maternității în textul performativ *Non Stress Test* (2016). Și paternitatea devine un subiect pentru poeții bărbați (deși după Arghezi aceasta fusese o ipostază mai curând rară), începând cu Mircea Cărtărescu; în volumul *Dragostea* (1994) apare poemul „Câteva cuvinte despre Ioana":

> Citeam Kundera cu micul dicționar francez-român pe piept
> și ea mi se juca feroce cu degetele mâinii:
> băga unul în gură și îl molfăia, mârâind, cu gingiile.
> Apoi am luat-o pe piept: se uita țintă în carte,
> atentă, de parcă știa să citească
> și atunci m-am gândit: „Ioana,
> mă laud tuturor că ești cel mai bun produs al meu, că ești mai
> presus de orice literatură,
> dar așa te scot din literatură
> adică din viața mea.
> Ioana, ca să fii în literatură și în afara ei
> mă gândesc să scriu un poem despre tine"[1].

Cărtărescu va fi urmat de Dan Coman (*Dicționarul Mara*, 2009) și de Radu Vancu (*Sebastian în vis*, 2010).

Dar, dincolo de câmpul tactic al sexualității și maternității/paternității, puncte de rezistență apar și în delimitarea unei feminități *sans rivages*. *Grădina de sticlă* (2018), al doilea roman al Tatianei Țîbuleac, poate fi apropiat de thrillerele lui Gillian Flynn (*Gone Girl* etc.) prin felul în care personajele femei sunt construite ca personaje de o negativitate complexă (oricum, mai complicată decât la uzualele *femmes fatales* din literatura *noir* sau *hard-boiled* scrisă de bărbați). În *Grădina de sticlă*, majoritatea personajelor sunt femei de o complexitate morală care semnalizează răutatea, dar nu o răutate clară și transparentă ca în romanele victoriene (deși cruzimea e la ordinea zilei în paginile acestui roman, începând cu exploatarea sau abuzarea copiilor și terminând cu monetizarea tuturor relațiilor interumane). *Grădina de sticlă* spune povestea unei fetițe din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, înfiată (de fapt, cumpărată de la orfelinat) de o rusoaică, Tamara Pavlovna, care o aduce la Chișinău și o exploatează punând-o să o ajute în meseria ei de „sticlăreasă" (vânzătoare de sticle). Mica Lastocika trebuie să cutreiere străzile alături de Tamara, adunând sticle pline de vomă abandonate de beți, care vor fi aduse acasă și spălate. Fetița are cu mama adoptivă o relație extrem de ambiguă, o dragoste-ură în același timp amară și dulce (oricum, mai suportabilă decât viața din orfelinat – deși sunt momente în

1. Mircea Cărtărescu, *Poezia*, p. 573.

care Lastocika o regretă pe aceasta din urmă). *Grădina de sticlă* este o simfonie a mirosurilor, începând și de multe ori sfârșind cu cele dezagreabile. Înainte de a avea un profil moral, personajele sunt acoperite de o peliculă materială stimulantă senzorial. Stilul, pe muchia dintre poem și proză, extrem de dens și plin de elipse, amintind de Aglaja Veteranyi și Herta Müller, este camera de rezonanță a acestei narațiuni sinestezice, în care gustul sucului de mesteacăn fuzionează cu mirosul cârpelor împuțite, iar sunetele și grafia limbii române se împletesc cu cele ale limbii ruse (relația dintre Lastocika și Tamara are ca acompaniament de tip *basso continuo* relația – inclusiv clasistă și imperialistă – dintre cele două limbi, dintre rusa rafinată vorbită în oraș și moldovenească barbară vorbită la țară și cel mult în piețele din Chișinău). Pe acest fond de o bogată materialitate este proiectată „răutatea" personajelor feminine ale Tatianei Țîbuleac (apar și personaje masculine, unele chiar odioase, dar rolul lor e de fundal). Este o răutate impresionistă, compusă din tușe și jocuri de „parfum, culoare, sunet" – o construcție bogată, care contrariază etichetele morale și de gen.

Desigur, perspectivele critice la adresa clișeelor de gen nu dețin monopolul. Într-un volum coordonat de Lia Faur și Șerban Axinte, *Cum citesc bărbații cărțile femeilor* (2017), având ca scop demontarea unor clișee sexiste, apar și contributori de un misoginism imperturbabil. Astfel, Dan C. Mihăilescu vorbește de „natura de receptacul, de cutie de rezonanță a femininului, față de originalitatea creator-inovator-fecundatoare a bărbăției" (afirmația i se pare criticului „de-o limpezime, o temeinicie și o trăinicie indiscutabile") și identifică „marca feminității" prin „menstruație, graviditate și viol" – atunci când nu ia apărarea interdicției impuse femeilor de a vizita Muntele Athos, predicând „adevărul elementar că, în vreme ce femeile au hărăzit de la Dumnezeu darul (suprem) al nașterii, bărbaților li s-a rezervat cel puțin acest loc exclusiv(ist) al fecioriei duhovnicești, pentru care nu văd de ce ar fi invidiați"[1].

Un alt caz de misoginism, în care reacționarismul îmbracă forme suprarealiste, apare în volumul lui Sorin Lavric *Decoct de femeie* (2019). Expusă pe scurt, viziunea lui Lavric asupra femeilor se reduce la teza că femeile sunt ființe sexuale, refuzate de spiritul la care doar bărbații au acces. Așa că doar bărbații pot oferi o privire filozofică asupra femeilor, după ce le-au epuizat ca amante („sub unghi liric, rostul femeii e să fie muză, după ce a încetat să mai fie amantă"). „O mie de femei erudite strânse laolaltă nu fac cât fascinația uneia singure din cele care au privilegiul nurilor", anunță Lavric de la început: „Cum n-am de gând să menajez vanitățile, e firesc să afirm că chinul gândirii abstracte e prerogativa cuvenită intelectului masculin". De asemenea: „nu sunt un admirator al sexului frumos. Admirația cere recunoașterea *ab initio* a unei relații de superioritate: admiri pe cineva pe care îl bănuiești a fi deasupra ta, pe când femeia poate fi cel mult dorită, dar în niciun caz admirată"; „Niciun bărbat nu caută în femeie deșteptăciunea, profunzimea sau luciditatea. Cine vrea filozofie, nu o va găsi în capul femeii, dar în schimb va găsi cufundarea în athanorul labios". Etc.

1. Lia Faur, Șerban Axinte (coord.), *Cum citesc bărbații cărțile femeilor. Cu o epistolă în versuri de Șerban Foarță*, Editura Polirom, Iași, 2017, pp. 20, 21, 22, 23.

Un eveniment-cheie se petrece la începutul lui 2018, când poeta Medeea Iancu recită la Botoşani un text pe care autorităţile, dar şi establishmentul cultural îl găsesc scandalos:

Eu sunt tipa pe care aţi hărţuit-o, tipa pe care aţi numit-o curvă, prostituată
Persoană, persoană, persoană
Eu sunt tipa pe care o urâţi, aş fi trebuit să fiu băiat, astfel aş fi lângă voi
Şi dacă un poet ejaculează pe faţa unei femei este artă
Şi dacă un poet ute o femeie în timp ce doarme este artă, nu viol
Îmi pare rău, nu sunt poemul victimei pe care îl aşteptaţi
Îmi pare rău nu sunt poeta europeană, cool, nu sunt tipa care spune la microfon: eroul este un bărbat
Nu sunt poemul care să te excite, nu sunt în poemul în care să mă forţezi
Nu am scris suficient de bine pentru tine, Romînia, nu am fost suficient de cuminte pentru tine, Romînia
Nu am spus nimănui, Romînia
Nu ţi-am lăudat suficient violul, Romînia, nu ţi-am slăvit eroii, Romînia, nu ţi-am citit scriitorii, Romînia
În numele Tatălui şi al Fiului şi al Sfântului, Amin, Amin, Amin a spus curva
A spus prostituata, a spus mama şi fiica
Îmi pare rău, nu m-am sinucis, Romînia, îmi pare rău, nu sunt strofa ta preferată despre sex,
Poemul despre viol eşti tu, Romînia, poemul despre hărţuire eşti tu, Romînia, poemul despre abuz eşti tu, Romînia
Îţi introduc penisul meu lung şi negru în pântec, Romînia
Mai ştii? Aplaudaţi. Aplaudaţi. Aplaudaţi...
Nu sunt pornografia ta, Romînia, nu voi aştepta întinsă să-mi faci felul
Nu sunt gluma ta despre viol, în literatură nu se discută despre asta, în familie nu se discută despre asta
Şi noi fetele aşa murim şi tu, Romînia, spui mereu: poetul, poetul, poetul[1].

Toată scena îşi capătă sensul specific prin detaliul că textul Medeei Iancu încorporează şi remixează un vers mai vechi al lui Marius Ianuş („îţi introduc penisul meu lung şi negru/ în gură, România"), care în jurul lui 2000 provocase, de asemenea, scandal la nivelul oficialităţilor; dar Ianuş fusese apărat de aceeaşi revistă *România literară* care o atacă acum pe poeta ce dovedise imprudenţa „incalificabilă" de a scandaliza cu aceleaşi cuvinte care lui Ianuş îi fuseseră apărate invocându-se autonomia estetică. Poemul Medeei Iancu atacă de fapt însăşi rădăcina ideologică a *României literare*, şi anume autonomia esteticului. Atacă etica unei lungi tradiţii care sub numele de spectacol estetic a juisat fără întrerupere şi fără nicio urmă de reflexivitate în faţa unor texte care normalizează abuzul. Atacând autonomia esteticului, textul întinde o capcană celor care apără această autonomie: când se revoltă şi protestează, ei dovedesc înainte de toate că sunt ipocriţi. Acest poem marchează o dată şi prin felul în care înregistrează expirarea unor puncte de rezistenţă din anii '90-2000: în primele decenii

1. Marius Chivu, „Poliţia poeziei", *Dilema veche*, nr. 738, 12-18 aprilie 2018; online: https://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/politia-poeziei

postcomuniste, sfidarea sexuală de tipul celei practicate de Ianuș se legitima literar prin sine însăși, prin provocarea pe care pretindea că o aruncă în fața unui câmp cultural conservator. În anii 2010, pentru a-și câștiga legitimitatea astfel de sfidări trebuie să treacă prin testul unui filtru etic suplimentar, construit, deloc întâmplător, în zona feministă (deloc întâmplător, căci tropii sfidării literare din anii '90 erau puternic misogini: la Ianuș și la ceilalți, patria este imaginată ca o curvă violabilă, nu ca un bărbat alcoolic care-și abuzează familia).

În noile condiții ale vremurilor care se schimbă, un grup de scriitoare – Elena Vlădăreanu, Corina Sabău, Alexandra Turcu – a lansat în 2018 proiectul unui premiu literar – Premiul Sofia Nădejde – acordat, după modelul Orange Prize, exclusiv femeilor. Elena Vlădăreanu:

> Faptul că am pornit de la această idee și am ajuns la o zi dedicată literaturii scrise de femei, în care să avem și întâlniri cu eleve și elevi, cu profesoare și cu profesori, în care să fie și lecturi, ca la un microfestival, și în care, mai ales, să recompensăm valoarea, este explicabil prin contextul vieții literare din ultimii doi ani, în care raporturile dintre scriitori și scriitoare au părut mai dezechilibrate ca oricând. [...] simbolic, nu este un moment mai bun decât acest an pentru a vorbi despre diferență, despre acceptarea diferenței, despre valorizarea diferenței. [...] Este revoltător că în tot acest an s-a vorbit atât de puțin despre importanța femeilor romînce în științe și în arte de-a lungul acestui secol împreună[1].

Sexualitate

Deși vocabularul sexual nu era cu totul tabuizat în timpul comunismului (dovadă literatura lui Zaharia Stancu sau Marin Preda), publicul era ocrotit cu grijă de șocuri. După 1989 se produce spargerea acestui cocon protectiv; acum se urmărește sistematic – și compensativ în raport cu libertatea câștigată, inhibantă creativ – șocarea lingvistică a consumatorului. În literatură, aceasta crește exponențial prin realismul mizerabilist nouăzecist (Radu Aldulescu, Emil Mladin, Cornel George Popa ș.a.) și prin douămiiștii din primul val (Marius Ianuș, Elena Vlădăreanu, Alexandru Vakulovski, Adrian Schiop). Dar și ulterior, autori precum Cristina Nemerovschi (*Sânge satanic*, 2010), un cristian (*Morții Mă-tii*, 2012), Adrian Teleșpan (*Cimitirul*, 2014) ori Andrei Ciobanu (*Suge-o, Ramona!*, 2015) împing utilizarea unui vocabular explicit la cote aproape parodice.

Sexualitatea delimitează puncte de rezistență nu numai la nivelul vocabularului, ci și al temelor. De-a lungul perioadei comuniste, despre o literatură erotică propriu-zisă nu putuse fi vorba, cu toate că unele romane cuprindeau pasaje explicite; iar în cinematografie rămăsese inconceptibilă o sexualitate de tipul aceleia din cinematografia cehoslovacă (în *Trenuri bine păzite*, filmul lui Jiří Menzel din 1966, protagonistul, un tânăr luptător antifascist, încearcă în paralel cu activitățile subversive să scape de virginitate, ceea ce duce la episoade erotice

1. „Premiile «Sofia Nădejde» pentru Literatură Scrisă de Femei", *Scena9*, 26 noiembrie 2018, online: https://www.scena9.ro/article/premiile-sofia-nadejde-pentru-literatura-scrisa-de-femei

neverosimile în raport cu ce se întâmpla în aceeași perioadă în filmul românesc). Dilema dacă Mihai Viteazul trebuie arătat sau nu în scene erotice pe marele ecran fusese pusă la cel mai înalt nivel și rezolvată de însuși secretarul general al Partidului Comunist, Nicolae Ceaușescu[1]. Un roman relativ benign (cel puțin în raport cu standardele occidentale), *Sfârșitul bahic* de Petru Popescu (1973), fusese acuzat în termeni duri de critici ca Valeriu Cristea și Sorin Titel de „pornografie" de tip interbelic[2]. După 1989, o povestire de Ștefan Agopian, „Noapte de februarie", publicată în 1993 în *România literară*, trezește reacții indignate din partea cititorilor; e nevoie ca directorul publicației să ia apărarea acestui tip de literatură într-un editorial[3]. Treptat, însă, traducerile din autori ca Sandra Brown (cu o proză de tip *romance*, având inserturi explicite și laborioase sexual) inundă piața românească. În același timp, piața revuistică se sincronizează mai întâi prin reviste tabloide precum *Infractorul*, apoi prin francize ca *Playboy* și *Hustler*, cuprinzând și proze erotice autohtone. O replică românească autohtonizată și cu o doză mult suplimentată de satiră este revista lui Mircea Dinescu *Plai cu boi*, în care Horia-Roman Patapievici publică proze privind autoformarea erotică. Toate acestea stârnesc o serie de controverse. Nicolae Manolescu reacționează critic la lansarea revistei *Hustler* prin editorialul „Pornografie și cultură" (în *România literară*, nr. 18, 2001). Iar Cristian Tudor Popescu ia peste picior implicarea lui Mircea Dinescu în acest departament mediatic, legând-o sarcastic de disidența lui anticomunistă: „[Dinescu] a încercat să demonstreze [...] că cea mai adecvată – și profitabilă – metodă de luptă împotriva criptocomuniștilor și securiștilor este porcografia – publicațiile «lu' Dinescu» sunt pline de simboluri antisecuriste: mătărângi, păsărici cu aripile desfăcute, buci la scenă deschisă"[4].

În 2006 Editura Trei produce primul eveniment autohton semnificativ în materie de subgen, clonarea bestsellerului internațional *Aventurile intime ale unei prostituate de lux londoneze* (apărut sub pseudonimul Belle de Jour) prin *Aventurile intime ale unei prostituate de lux bucureștene* semnate Belle de Nuit (2006). Căutarea identității autorului (sunt vehiculate zeci de nume din lumea literară, de la Dan Chișu la Dan Socius) devine pentru o vreme un subiect monden; ulterior

1. „La curent cu zgârcenia lui Ceaușescu, regizorul [Sergiu Nicolaescu] l-a informat că avea în vedere aspectul comercial al producției. Și că, pentru a mări audiența filmului, mai ales în străinătate, se gândise să introducă scene de dragoste, după exemplul altor regizori din lagărul comunist. «Poate Mihai Viteazul să iubească, sau nu?», a întrebat Nicolaescu după măiestrita introducere. «Eu sunt de acord că și Mihai Viteazul a făcut dragoste, dar trebuie să știm ce să redăm, tovarăși!» a răspuns Ceaușescu. «Să redăm și dragostea lui, dar dacă aceasta a avut rolul dominant în activitatea lui. Dacă aceasta este numai ceva lăturalnic, atunci s-o tratăm lăturalnic.» Cu alte cuvinte, mai bine fără, ori după indicațiile partidului de comportament «demn» în familie și în societate" (Lavinia Betea, „Dialog despre dragoste între Sergiu Nicolaescu și Nicolae Ceaușescu", *Adevărul*, 17 martie 2013, http://adevarul.ro/cultura/istorie/dialog-despre-dragoste-sergiu-nicolaescu-sinicolae-ceausescu-1_514611 6600f5182b851d425e/index.html). Raționamentul lui Ceaușescu este unul caracteristic pentru tipicitatea cerută de teoria realist-socialistă.
2. Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția*, p. 237, n. 686.
3. Nicolae Manolescu, „Literatură și sex", *România literară*, nr. 8, 1993. Povestirea și fragmente din articol au fost republicate în Ștefan Agopian, *Fric*, postfață de Petru Creția, Editura Polirom, Iași, 2003, pp. 109-113.
4. Cristian Tudor Popescu, *Libertatea urii*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 104.

și-o asumă Dan-Silviu Boerescu în *Confesiunile unui bucătar pervers* (2015). Tot Editura Trei produce, sub coordonarea editorului Magda Mărculescu, volumul colectiv *Povești erotice românești* (2007), unde figurează autori debutați înainte de 1990 (Ștefan Agopian), după 1989 (Radu Aldulescu) sau după 2000 (Ionuț Chiva). Sexul heterosexual în descrieri explicite este întâlnit și înainte de 1990, așa că el nu semnalizează o miză după căderea comunismului. Există însă mai multe niveluri de rezistență pe care scriitorii din postcomunism le testează. De pildă, este experimentată sexualitatea bizară sau perversă, întâlnită curent la mizerabiliștii din anii '90 (Cornel George Popa, *Dobitocul de țânțar*, 1996).

În *Miros de roșcată amară și alte povestiri scandaloase* (2014), Dan Alexe – un cititor atent și competent al marchizului de Sade – oferă scenarii erotice regizate în vederea provocării extreme (un exemplu: în povestirea „Frenetica moarte a lui Martin Heidegger", un bărbat violează un păun, producându-i moartea). Dar posibilitatea ca astfel de texte să mai provoace scandal s-a diminuat mult în raport cu anii '90.

LGBTQ+

Tematic, LGBTQ+ are în cultura română o tradiție relativ întinsă. Constanța Vintilă-Ghițulescu (*În șalvari și cu işlic. Biserică, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al XVIII-lea*, 2004) și Andrei Oișteanu (*Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, 2016) au inventariat o serie de episoade timpurii, de la cronica lui Laonic Chalcocondil despre violul homosexual la care Mahomed al II-lea l-a supus pe Radu cel Frumos (fratele lui Vlad Țepeș) până la cererea de divorț depusă la 3 octombrie 1836 de Ruxandra Balș, care îl reclama mitropolitului Moldovei pe soțul ei, hatmanul Anastasachi Başotă, că o privează de „plăcerile însoțârei": „O dișănțată îndărăptnicie a sa l-au rătăcit întru pidosnică hotărâre"[1]. Sodomia era condamnată de biserică și pedepsită prin lege, fiind supusă în același timp unui fenomen de exotizare prin asocierea cu moravurile importate din Imperiul Otoman. Astfel, în *Duduca Mamuca*, B. P. Hasdeu face trimitere la „obicee turcești" care nu sunt altceva decât practici homosexuale. Dar probabil prima scenă explicită din literatura română modernă îi aparține lui Ion Creangă. „Povestea poveștilor (Povestea pulei)", capodoperă ireverențioasă și explicită în care răspopitul Creangă calcă în picioare cele sfinte, se termină cu o scenă în care un preot e sodomizat de unul dintre penisurile ce crescuseră miraculos în loc de știuleți pe țarina unui țăran (*nota bene*, minunea se petrecuse la comanda lui Hristos însuși). Textul lui Creangă, scris în 1877-1878, va fi publicat târziu, abia în anii '30 ai secolului XX. Dar între timp apăruse deja iconica povestire *Remember* a lui Mateiu Caragiale (1921), având în centru enigmaticul personaj al unui travestit. Textul este unul dintre puținele în care sexualitatea LGBTQ+ nu apare conotată negativ – însă într-o scriere ulterioară a autorului, romanul *Craii de Curtea-Veche* (1929), apare un personaj, Poponel,

1. Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Editura Polirom, Iași, 2016, p. 355.

descris vitriolant. Alt personaj gay, privit de această dată dacă nu cu înțelegere, măcar cu o relativă compasiune, figurează în „Stavru", primul capitol din romanul *Chira Chiralina* al lui Panait Istrati (1924). În schimb Tudor Arghezi își dă măsura veninurilor care l-au făcut celebru în poezia „Fătălăul" (în volumul *Flori de mucigai*, 1931); deși un portret în *aqua forte*, aceasta păstrează totuși o anumită ambiguitate admirativă cu privire la sex-appeal-ul „fătălăului" (totuși, ambiguitatea din prima parte se pierde în strofa a doua, în care hermafroditului i se atribuie origini infernale). În interbelic face senzație și în România romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut*, în care homosexualitatea și lesbianismul joacă un rol important. La fel de important este André Gide, homosexual asumat, extrem de influent pentru generația lui Mircea Eliade. Înainte de aceștia trebuie amintit Charles Baudelaire, cu ale lui poeme pe teme lesbiene din *Florile răului*. Influența lui Baudelaire asupra poeziei românești (inclusiv asupra lui Arghezi) a fost uriașă; ca detaliu anecdotic, francezul era unul dintre poeții preferați ai lui N. Iorga, care umbla cu *Les Fleurs du mal* în buzunar (dar asta nu-l împiedica să lupte împotriva surselor de „putrejune" din cultura română – străini, evrei, „pornografi" ca Arghezi etc.). Unul dintre scandalurile de vârf din interbelic legate de LGBTQ+ se leagă de campania ziarului *Credința*. Pe 16 decembrie 1934, Sandu Tudor, directorul ortodoxist al publicației, semnează atacul „Generația «Criterion»" („sunteți farsori, sterpi și vicioși până în măduva oaselor, mediocri și nevropați"), fiind întărit de un articol de Victor Mendrea („Ofensiva invertiților") și de Zaharia Stancu cu pamfletul „Onoarea dintre fese". Afacerea fusese pornită de Zaharia Stancu, care scrisese în ziarul *Naționalul nou* articolul demascator „Tovărășii literare, năravuri și moravuri", privitor la homosexualitatea unor membri ai grupului „Criterion" (dansatorul Gabriel Negry, Petru Comarnescu). Zaharia Stancu avea să fie provocat la duel de Comarnescu și de Alexandru Christian Tell, iar Mircea Vulcănescu și Alexandru Christian Tell încearcă să le aplice corecții fizice, în redacția *Credința* și la Corso, lui Sandu Tudor și Zaharia Stancu. Pe 9 ianuarie 1935, prima pagină din *Credința* titrează cu litere de-o șchioapă „Traficul de carne bărbătească din elita bucureșteană", completând cu subtitluri de felul „Obiceiurile turcești de la «Criterion»"; „Doctorul în științele posterioare de la Los Angeles"; „Haremul bărbătesc al «Comărneascăi»"; „De-a capra sau de-a dragostea"; „Apărați, voi cetățeni, moralitatea neamului românesc și sănătatea copiilor voștri!". Este lansată sintagma „cavaleri de Curlanda", prin care se lovește în Gabriel Negry și în Petru Comarnescu, a cărui demitere din demnitățile de inspector al teatrelor și de funcționar la Fundațiile Regale se cere imperios: „Petru Comarnescu voia să propage homosexualitatea în societatea românească, încercând să înalțe această murdară inversiune la rangul de valoare spirituală". De asemenea, sunt demascați ca homosexuali Tell și Vulcănescu. Pentru Sandu Tudor în foiletonul „Despre sodomie", *Criterion* devine „o farsă, pusă la cale din inițiativa bine cugetată a «Cavalerilor de Curlanda», pentru a înșela buna credință a celor mulți onești. Pentru a recruta cât mai mulți prozeliți"; apar și accente xenofobe, homosexualitatea considerându-se un import străin de adevăratele valori românești, Comarnescu fiind socotit un „leah" (polonez). Cei vizați acționează ziarul în judecată, dar campania continuă furibund într-un stil suburban. Zaharia Stancu vorbește despre acei „triști și orizontali cavaleri" („Pentr-un petic de... onoare"),

iar în articolul „Cavalerii, justiția și puterile nevăzute" atacă relațiile sus-puse ale „cavalerilor". O pagină intitulată „Pentru lămurirea «nelămuriților» în cazul Petru Comarnițki" citează din Proust (amintit ca... expert și ca geniu, nu și ca homosexual) câteva pasaje la temă.

Alt titlu care merită amintit în treacăt este romanul lui Ben Corlaciu *Moartea lângă cer* (1946), o fantezie poetică pe tema călătoriei de-a lungul globului care exploatează sugestii din zona eroticii homosexuale (Oscar Wilde e o referință explicită). Amorul lesbian nu lipsește nici el, notabile fiind romanele *Orașul cu salcâmi* (1935) de Mihail Sebastian (el însuși bănuit de homosexualitate de unii contemporani) și *Între zi și noapte* de Henriette Yvonne Stahl (1941).

În perioada comunistă, tema LGBTQ+ nu este foarte frecventă, dar nici nu lipsește cu desăvârșire. Printre excepții se numără romanul *Proprietatea și posesiunea* de Petru Dumitriu, parte din ciclul *Biografii contemporane*, publicat fragmentar în anii '50 și integral abia după 1989; cartea materializează instinctul burghez al proprietății și al posesiunii sub forma erotismului incestuos (dragostea morbidă a mamei pentru fiu, atracția sexuală homosexuală între doi frați) care afectează relațiile din interiorul unei familii interbelice, compuse prin mezalianța dintr-o descendentă a aristocrației latifundiare cu un membru al magistraturii venit de jos. Zaharia Stancu îi explică în 1956 unui scriitor „imperialist" că în Republica Populară Română scriitorii sunt liberi să scrie ce vor cât timp nu supără clasa muncitoare printr-o literatură decadentă. Exemplele amintite de Stancu sunt manipulate în sens patent homofob – de pildă, bucata „Ismail și Turnavitu" de Urmuz, pe atunci dezavuat laolaltă cu toată avangarda și modernismul, este folosită pentru a trimite săgeți către „criticii estetizanți" care, sugerează Stancu, sunt nu doar estetizanți (o acuzație gravă în epocă), ci și homosexuali:

> Oare poporul așteaptă de la noi să-i vorbim despre „Ismail care este compus din ochi, favoriți și rochie și care astăzi se găsește foarte rar"? Cred că astăzi se găsește foarte rar Ismail și Turnavitu în țara noastră sau nu se găsește de loc. Poate să se afle vreun Ismail cu favoriți și rochie sau vreun Turnavitu, doar printre criticii estetizanți... În niciun caz eu nu pot să cred că vreunul dintre noi ar putea să calce peste conștiința lui, peste angajamentul pe care în chip liber și firesc și l-a luat față de clasa muncitoare, față de țărănimea muncitoare, față de partid și de Comitetul Central și să servească poporului nostru o asemenea „literatură"[1].

Poate cel mai spectaculos exemplu este romanul *Princepele* de Eugen Barbu (1969), plasat în vremea domniilor fanariote, în care apare, în postura de sfătuitor al „princepelui", un *messer* Ottaviano, italian demonic inițiat în chiromanție, în Cabala (cu implicații antisemite oblice), dar și homosexual travestit care-l atrage în mrejele lui pe Vodă însuși. *Ianus*, roman publicat postum în 1993, cuprinde de asemenea figuri de homosexuali și lesbiene; dintre insultele preferate de Barbu pare să facă parte „pederast", de care se bucură atât Iuliu Maniu („Un pederast care purta ciorapi de mătase și fugea la Bădăcin când era mai groasă"[2]),

1. *Lucrările primului Congres al scriitorilor din Republica Populară Română. 18-23 iunie 1956*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 266.
2. Eugen Barbu, *Ianus*, în *idem*, *Opere*, vol. 2, ediție îngrijită, cronologie, note, comentarii, repere critice de Mihai Ungheanu, prefață de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 784.

cât și Marcel Proust („pederastul ăla genial pe care-l iubesc ca pe ochii din cap"[1]) ș.a.; Barbu instrumentează constant aceste identificări în cheie sexuală pentru a-și trâmbița complexe de superioritate față de cei „demascați" astfel. În contextul comunismului, poate fi amintit și *Zahei orbul*, romanul postum al lui V. Voiculescu, publicat în 1970, dar finalizat în anii '50, care radiografiază mediul homosexual din închisoare.

În anii '90 perspectiva asupra LGBTQ+ este predilect homofobă și machistă. Poate că niciun alt text nu vorbește mai pătrunzător despre sentimentul de ostilitate cultivat în România față de LGBTQ+ decât micul roman *Travesti* (1994) al lui Mircea Cărtărescu, în care imaginea unui adolescent travestit îi provoacă naratorului o traumă rezistentă. Și restul operei lui Cărtărescu, de la *Nostalgia* la trilogia *Orbitor*, este construită pe sâmburele unui viol homosexual ratat inițiat de Dan Nebunul (Mendebilul). Desigur, lui Cărtărescu nu i s-ar putea atribui poziții homofobe, însă nu-i mai puțin adevărat că literatura lui surprinde exemplar psihoza homofobă a unei epoci. Până și într-un dicționar de sociologie autohton publicat în 1998 se spune că „extinderea homosexualității are consecințe societale negative: conduce la scăderea natalității și la diminuarea capacității de reproducere a unei societăți; provoacă dezorientare normativă și valorică, confuzii de roluri și conflicte dintre instituțiile sociale"[2]. Nu sunt rare nici pozițiile fundamentaliste: „Nu mă deranjează nici granițele, nici vameșii. Mă deranjează însă drepturile homosexualilor (pentru că ni se pretinde să recunoaștem anormalitatea ca normalitate și păcatul ca virtute, deci Răul ca Bine, și pe Satana ca Dumnezeu)"[3]. Astfel de reacții nu sunt, desigur, specifice doar spațiului românesc. Virgil Nemoianu, comparatist emigrat în SUA în anii '70, notează într-un jurnal de călătorie pe 9 iulie 2004: „După masă la Provincetown, în capul peninsulei, pitoresc așezat, dar dezamăgitor, copleșit de prezență homosexuală, senzație de Sodoma și Gomora"[4]. Fapt cu atât mai bizar cu cât Nemoianu a semnat, în volumul memorialistic *Arhipelag interior* (1994), câteva pagini comprehensive despre mediile homosexuale ale anilor '50-'60 (Mihai Rădulescu, Ion Negoițescu ș.a.), pe care le-a cunoscut bine, cultivând numeroase prietenii cărora le-a datorat în bună măsură propria formare. Andrei Pleșu i-a găsit militantismului gay un termen de comparație în zona antipatiei sale cele mai profunde: „Psihologia homo, cu combativitatea ei «revoluționară», are ceva din spiritul utopic și sectant al propagandei comuniste" (e drept că nici „psihologia hetero", care „are, în versiunea ei agresivă, ceva din suficiența nemiloasă a nazismului", nu a scăpat prea ieftin[5]).

1. *Ibidem*, p. 804.
2. Ioan Mihăilescu, „Homosexualitate", în Cătălin Zamfir, Lazăr Vlăsceanu (coord.), *Dicționar de sociologie*, Editura Babel, București, 1998, p. 279.
3. Răzvan Voncu, *Jurnalul unui an satanic (24 martie 1999 – 24 martie 2000)*, postfață de Eugen Simion, Editura Viitorul Românesc, Liga de prietenie româno-sârbă, București, f.a, pp. 42-43.
4. Virgil Nemoianu, *Străin prin Europa. Buimac pe cinci continente*, Editura Spandugino, București, 2015 (eBook).
5. Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est și în Vest și alte eseuri*, p. 131. Un răspuns mai mult sau mai puțin indirect i-a dat lui Pleșu – dar nu numai lui – Cristian Moraru în articolul „Homoerotică și homopolitică: antimulticulturalism, anticomunism și retorica vitrinei" (*Observator cultural*, nr. 234, 2004; online: https://www.observatorcultural.ro/articol/homoerotica-si-homopolitica-antimulticulturalism-anticomunism-si-retorica-vitrinei-2/), care

Mai poate fi amintită și ieșirea homofobă a lui Dan C. Mihăilescu într-un număr din 2006 al revistei *Cuvântul* (urmată de replica fermă pe care i-a dat-o Mircea Martin, directorul publicației). Un citat dintr-un interviu ulterior dat în 2011 de Mihăilescu: „În lumea angloamericană, au rămas pasiunea pentru organizarea socială, arborescența psihologică și cazuistica pitoresc-savuroasă, dar totul este tarat de corectitudinea politică și rețetele multiculturalismului. Cum dai foaia, cum vezi homosexuali, incesturi, copii abuzați, brasaje de populație și pledoarii pentru alteritate (etnică, religioasă, socială), integrare"[1]. Între timp, totuși, a evoluat:

> Mult timp eram homofob rabiat. Nu făceam nimic rău, dar nu voiam să aud chestiile astea. Mai nou, dialogăm, am început să văd realitatea, adică am acceptat că jumătate din harta mare a lumii trece prin homosexualitate. Încet, încet am ajuns să fac și să accept niște chestii pe care nu le-aș fi acceptat acum 10 ani. Îi mâncam pe pâine, dușmănie literară, eram mereu cu arma în mână. Mai nou, sunt concesiv, permisiv și cred că această relaxare face foarte bine[2].

Nu pot lipsi, pentru antiteza unor astfel de poziții, cărțile publicate de muzicologul George Bălan (*nota bene*, nu în România, ci la Chișinău): *Celălalt Eros* și *Iubirea interzisă* (ambele în 2001) – istorii culturale ale fenomenului.

În *Nesimțitul* lui Cornel George Popa (1997), una dintre scenele cel mai bine dramatizate este aceea în care un solist de muzică populară, homosexual trecut de prima tinerețe, încearcă patetic să-l seducă pe protagonistul impotent. Perspectiva este șarjat-satirică, intrând în zona umorului negru. Un caz doar în aparență mai comprehensiv apare în romanul unui alt reprezentant al nouăzecismului, *Obsesia* lui Emil Mladin (2007); aici profesorul de chimie Sorin Clejan, înșelat de soția adorată, ajunge în închisoare după o tentativă de omor îndreptată împotriva unui oarecare într-un moment de furie provocată *in absentia* de partenera infidelă. În pușcărie devine „Sorina", reorientându-și obsesia pentru soție către Făt-Frumos, „un țigan mare cât casa, zdravăn, urât ca noaptea, cu dinții cariați și puțind ca dracu'", pe care sfârșește totuși prin a-l ucide. Mediile sordide și scenele tari precum aceea a unui viol colectiv la care este supus Sorin/„Sorina" au parte de o indeterminare care proiectează totul în absurd, impresie accentuată de viteza cu care progresează conflictul. Și romanul *Jurnalul lui Dracula*, scris și publicat de Marin Mincu în italiană în 1992 (în română a fost rescris și tipărit abia în 2004), conține o serie de pasaje *hard* – de la homosexualitate (nici Țepeș n-a

---

stabilea o paralelă între retorica homofobă și cea a anticomunismului, care-și dau mâna în postcomunism: „Împăunarea cu propria heterosexualitate și, nu mai puțin, chiar dacă la alt nivel, parada de anticomunism până la sațietate reflectă, ambele, panica de a fi identificat drept celălalt, drept homosexual, comunist etc. – și e interesant de observat că, drept răspuns la această panică, unii foști naziști și foști comuniști își reprimau homosexualitatea latentă prin parade macho «de vitrină» (*window dressing*) sau prin persecutarea altor homosexuali".

1. Andreea Chebac, „Viață de critic literar... cu Dan C. Mihăilescu", 4 mai 2011, *Bookblog.ro*, online: http://www.bookblog.ro/interviu/via%C8%9Ba-de-critic-literar%E2%80%A6cu-dan-c-mihailescu/
2. Robert Șerban, „«Nu știți că sentimentalii sunt ahtiați după cinici?» Interviu cu scriitorul Dan C. Mihăilescu", *Banatul azi*, 23 ianuarie 2017, online: https://www.banatulazi.ro/nu-stiti-ca-sentimentalii-sunt-ahtiati-dupa-cinici-interviu-cu-scriitorul-dan-c-mihailescu/

scăpat de avansurile lui Mahomed Cuceritorul...) până la zoofilie (partenera lui Țepeș fiind o pisică).

Perspective din interior asupra homosexualității apar abia după ce Articolul 200 al Codului Penal a fost abrogat în 2001[1]. Totuși, ca excepție notabilă trebuie amintit volumul memorialistic al lui Ion Negoițescu *Straja dragonilor* (1994), din păcate neterminat – însă jurnalul exploziv al acestuia, în care și-ar fi notat tot felul de detalii cu privire la relațiile lui și la mediile homosexuale din România, va fi publicat în 2023, la 30 de ani după moartea scriitorului. Oricum, deja în *Straja dragonilor* Negoițescu (membru al Cercului Literar de la Sibiu, în care cel puțin încă un component fusese gay – Radu Stanca) își pune pe tapet viața sexuală cu un exhibiționism unic în literatura română de până la el.

Dincolo de lecția de deschidere predată de Negoițescu, o literatură română asumat LGBTQ+ apare abia prin romanul *pe bune/pe invers* al lui Adrian Schiop (2004), o autoficțiune centrată pe muzici și pe identitatea asumată de homosexual. Schiop va reveni asupra temei în *Zero grade Kelvin* (2009), roman *à la manière de* Michel Houellebecq în care figurează o scenă de pedofilie, și prin romanul *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013). Tot în 2013 Adrian Teleșpan publică romanul *Cimitirul*, plasat în Londra contemporană, abundând în scene explicite *over the top*. Mai poate fi citat și volumul lui Marcel Manea *Bărbați pe tocuri* (2015). Pentru lesbianism, o primă încercare de impact îi aparține Ceciliei Ștefănescu, în *Legături bolnăvicioase* (2002). Abia în 2014 apare un roman programatic „despre lesbiene", *Păpușile* de Cristina Nemerovschi. Altă încercare e semnată de Alexandra Toader – *Gândurile unei lesbiene* (2014). În fine, *Jazz pentru iguane* de Răzvan Andrei (2018), primul volum relevant de poezie în cheie LGBTQ+ din România, oferă o poezie maximalistă, în care senzorialitatea electrică, eclectică și multiplă, pusă sub semnul lui Walt Whitman, explodează controlat într-un desen conceptual auster.

Rasă

Până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, discursul *mainstream* (incluzând aici politicile statutului român) fusese în bună parte rasist, fie că adversarii erau evreii, maghiarii sau minoritatea roma. El se reflectase și în critica literară. Un pasaj precum cel în care G. Călinescu se lansa într-o tiradă antiroma pornind de la *Țiganiada* lui Budai-Deleanu era perfect asortat la context: „Budai n-a avut nevoie să umfle comedia ca Tassoni, pentru motivul că țiganii sunt de la sine o caricatură a societății umane. Fanfaronada, poltroneria, milogeala, spiritul de hărmălaie și orbească înfuriere sunt aspecte tribale obișnuite, și poetul n-a avut decât să le condenseze într-un limbaj de-o țigănie maximă"[2].

Comunismul, deși avea să combată în teorie xenofobia, permite, în special în faza lui naționalistă, suficiente alunecări în zona antisemită prin publicații precum

1. Vlad Levente Viski, „Dezincriminarea homosexualității în România. Abrogarea Articolului 200 din Codul Penal", în Emanuel Copilaș (coord.), *Sfârșitul istoriei se amână. O radiografie a postcomunismului românesc*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2016, pp. 265-273.
2. G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, p. 50.

Săptămâna (continuată, după 1989, prin *România Mare*). Din 1990, dispărând cenzura, sunt reabilitate o bună parte din clişeele etniciste precomuniste. *România Mare*, partidul şi publicaţia, îşi face campanie şi tiraj atacându-i pe maghiari, evrei, romi, dar şi pe arabi etc. Explicită în mediile extremismului de dreapta, xenofobia este difuză în *mainstream*. Prozatorul şi eseistul Mihai Sin face liber trecerea de la romi la arabi, toţi „coloraţi" :

> O prea dospită „drojdie" a societăţii (ce n-a apărut însă peste noapte, cum crede atâta lume [...]), ce se manifestă acum la vedere, abandonând „sfielile" de pe vremea dictaturii ceauşiste, pare gata oricând să-şi ofere serviciile oricui sau să participe la tulburări de stradă cu un neistovit entuziasm, ca la un spectacol preferat şi îndelung aşteptat, pentru care nici nu trebuie să plăteşti bilet. Rândurile lumpen-proletariatului cresc zi de zi. „Coloraţii" Bucureştiului sunt mai numeroşi şi mai puternici ca oricând, uneori creând impresia că ei şi nu primarul general controlează cu adevărat capitala. Noi întăriri ale lumii interlope pot fi sesizate cu uşurinţă, de exemplu prin Crângaşi, cartierul unde s-a pripăşit recent o ciudată populaţie de „emigranţi" arabi şi negri şi unde, aflu de la persoane bine informate, experienţe inedite la noi, ca fumatul de haşiş, nu mai reprezintă o problemă greu de rezolvat. Azi-mâine, bande rivale, deja în curs de a-şi împărţi şi disputa „teritorii", îşi vor rezolva conturile cu arme şi gloanţe adevărate[1].

Romii sunt victimele de serviciu ale imaginarului public :

> Ce imagine dezolantă lasă pieţele româneşti ! Primul lucru pe care-l sesizezi e murdăria generalizată, a locului şi a oamenilor. Majoritatea pieţarilor sunt ţigani. Cum ţiganii nu cultivă pământul şi, în general, nu muncesc, e limpede că sunt cel mult un soi de misiţi, care cumpără (de multe ori prin ameninţare) marfa de la ţărani, la preţuri de nimic, şi o revând destul de piperat. Ţiganul e aprig la câştig, te înşală la cântar şi nu se tocmeşte, ca ţăranul. Au dispărut complet saluturile şi povestirile care alcătuiau până nu de mult micul ritual al târguielii. Noii târgoveţi tuciurii sunt aroganţi, sunt cu toţii înţeleşi la preţuri şi te sfidează cu „nu-ţi place, nu cumperi". Astfel, ţăranul român sărăceşte şi este tot mai marginalizat social [...], orăşeanul este jupuit şi, pe această dublă nedreptate, supravieţuieşte şi chiar prosperă un număr însemnat de paraziţi care, într-o societate normală, ar muri de foame. [...] Europenii noştri pot strâmba din nas cât poftesc. Nu poţi ignora istoria. Problema ţigănească e o problemă peste tot acolo unde statul acţionează cu duhul blândeţii, şi nu dur. Dur şi fără cruţare, e singura modalitate prin care putem arunca din spinare povara nemuncii şi acţiunii sociale dizolvante a celor câteva sute de mii de ţigani care-şi bat joc de noi, în ţara în care ei n-au clădit nici măcar un bordei[2].

Există şi forme mai subtile ale etichetările etnice în cheie negativă. În literatură, ele pot fi atribuite de cele mai multe ori naratorilor, a căror diferenţiere faţă de autori le oferă acestora un alibi ; dar chiar şi aşa, recitite astăzi, multe scrieri clasice izbesc prin esenţialismul lor etnic *casual*. De pildă, în *Nostalgia*

1. Mihai Sin, „Radar", *Vatra*, nr. 247, 1991.
2. Răzvan Voncu, *Jurnalul unui an satanic*, pp. 135-136. Ulterior Răzvan Voncu avea să ajungă redactor-şef al revistei *România literară* şi membru în Comisia de Monitorizare, Suspendare şi Excludere a Uniunii Scriitorilor din România, aceasta din urmă având ca obiectiv clamat şi combaterea rasismului.

lui Cărtărescu (1993) apare acest pasaj privind jocul fantastic ce implică șapte fete care își trăiesc viața pe *fast-forward* de-a lungul câtorva clipe, prilej pentru o suită de profiluri etnice caricaturale:

> Ester [evreică] și Garoafa [romă], îmbătrânind, și-au accentuat trăsăturile neamului lor. Ester s-a făcut mare și roșie, cu blănurile grămadă pe ea, cu pălării sofisticate, iar după cincizeci de ani s-a îngrășat monstruos. Dinții i s-au dezgolit ca la cai între buzele asiatice, o aluniță i-a apărut lângă nară. A devenit un hoit dezgustător după linia a șaptea. Garoafa, dimpotrivă, s-a pipernicit, s-a înnegrit în basmaua ei verde cu desene roșii, în haina bărbătească și cu fusta creață, roșie cu flori albastre și portocalii, cu picioarele goale, ca de catran. Pe la cincizeci de ani era o cotoroanță într-un fel de fulgarin jerpelit, cu buzunarele rupte. Avea o mână în ghips legată după gât cu o fașă de tifon împuțit și înainta crăcănată, frântă din șold, o cioară[1].

În romanul lui Radu Aldulescu *Rezidenți în Casa Visurilor* (2018) naratorul și personajele repetă de nenumărate ori că cutare e „jidan împuțit", alegere care ar putea fi de înțeles până la un punct – la urma urmei, societatea românească e plină de antisemiți și de automatisme antisemite de limbaj, așa că de ce n-ar fi realist ca și personajele unui roman să vorbească întocmai? Problema vine din faptul că, dată fiind priza lui Aldulescu la identitatea personajelor lui, de la un punct încolo pare că autorul însuși își asumă sintagma. Există de altfel cel puțin un pasaj în care clișeul antisemit nu mai pare să fie al personajului, ci al autorului, atunci când despre un personaj evreu se spune că își plătește angajații „rezonabil-meschin" și prin asta, adaugă autorul/naratorul, „nu-și dezmințea originea". Pentru a nu mai vorbi de faptul că întreaga compoziție a familiei evreiești cu pricina (ce poate fi atribuită integral autorului) e făcută din prefabricate cel puțin tendențioase.

Punctele de rezistență în acest spațiu presupun, pe de o parte, revizitarea imaginii pașnice a poporului român oferite de vulgata istorică autohtonă. Aici poate fi amintită *O vară de neuitat*, ecranizarea lui Lucian Pintilie după nuvela „Salata" a lui Petru Dumitriu, pe tema represiunii la care este supusă populația bulgară din Cadrilater de către armata română. Dar și, pe de altă parte, integrarea romilor în discursul *mainstream*, dez-exotizarea lor, așa cum face Adrian Schiop în romanul *Soldații*, al cărui proiect emancipator îi include și pe gay. Sau în romanul lui Augustin Cupșa *Așa să crească iarba pe noi* (2017):

> De ceva timp nu-i mai plăceau glumele cu țigani și imediat reacționa. Pe mine, dintotdeauna, m-au lăsat rece treburile astea, dacă-i ziceam unuia că e țigan sau cioară, atunci o ziceam, așa, cum se zicea la meciuri, dădeam cu pietre după ei sau cu petarde, îi înjuram când mergeam în Giulești, și la fel făceam și cu galeriile celelalte, dar ziceam doar așa, nimeni n-o lua de bună, la deplasările noastre păteam același lucru, ne strigau că veniră țiganii, doar pentru că veneam de la Craiova[2].

În romanul *Negru și Roșu* (2013), Ioan T. Morar este unul dintre rarii autori români care se apleacă asupra victimelor rome din Holocaustul românesc; ca

1. Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ediția a X-a, Editura Humanitas, București, 2013, pp. 292-293.
2. Augustin Cupșa, *Așa să crească iarba pe noi*, Editura Humanitas, București, 2017, p. 123.

exemple anterioare pot fi citate *Negura* de Eusebiu Camilar (2 vol., 1949-1950) și *Șatra* lui Zaharia Stancu (1968), primul realist-socialist, ultimul mai mult exotizant-parabolic în cheie lirică decât politic.

Dintre autorii romi, autoidentificați ca atare, ce tratează din interior o serie de teme culturale și istorice pot fi citate Luminița Cioabă (n. 1957) sau Delia Grigore (n. 1972). Acesteia din urmă îi aparține poemul „Drumul", reflecție asupra mormintelor anonime – metonimie a unei istorii la rândul ei anonime sau anonimizate, transmise în bună parte oral – presărate de-a lungul cărărilor străbătute de romii nomazi:

Cu picioarele îngropate în pământ,
aștept copacii să ardă
până în inima pădurii.
Mi-e frică să umblu pe drumuri,
nu cumva să zdrobesc ochii
care dorm acolo, jos,
între zilele noastre pierdute.
Femeile noastre stau lângă drum
și plâng: au cozile despletite.
Mi-e frică să umblu pe drumuri,
nu cumva să mă audă morții
care-au rămas acolo, sus,
printre corturile noastre uitate[1].

Un poet rom important este și Emil Iulian Sude (n. 1974), care semnează poezie neoexpresionistă într-o cheie intensă și abstractă (*Scărarul*, 2014; *Chiar NU*, 2016).

Există și o componentă globală a discursului etnocentric, începând cu felul în care romii emigranți sunt percepuți în România și în Occident[2]. Dar nu numai. Mulți intelectuali români se trezesc vorbind cu ușurință despre invazia islamică[3], preluând teza lui Samuel Huntington despre ciocnirea civilizațiilor și rolul de erou civilizator occidental pus în situația de a rezista asaltului barbariei. Mulți intelectuali români apără fără nuanțe intervenția SUA în Irak și lansează avertismente cu privire la pericolele prin care trece Europa creștină: „Deși trece de ani buni printr-o perioadă de masochism la scenă deschisă, civilizația europeană, una bazată pe valorile creștine, nu se va cantona la nesfârșit – desigur, dacă nu vrea să piară – în defensivă, în noncombatul actual"[4].

1. Delia Grigore, „Drumul", în catalogul *Festivalului Internațional Romaii Poesia*, ediția a III-a (organizat în 2018 la Sibiu de Fundația Socio-Culturală „Ion Cioabă", p. 9).
2. Yaron Matras, Daniele Viktor Leggio (eds.), *Open Borders, Unlocked Cultures. Romanian Roma Migrants in Western Europe*, Routledge, Abingdon – Oxon – New York, 2018.
3. Încă din anii '70-'80, studenții arabi prezenți masiv în România ofereau adesea pretexte pentru poziționări mai mult sau mai puțin șovine. Vezi, de pildă, notațiile din jurnalele lui Mircea Zaciu. După 1989, personaje publice ca Sorin Roșca-Stănescu sau Mona Muscă și-au justificat angajamentele semnate cu Securitatea prin datoria percepută ca patriotică de a înainta rapoarte cu privire la studenții arabi.
4. Mircea Mihăieș, „Cine are nevoie de cruciați?", *România literară*, nr. 51-52, 2005.

Terorismul devine o temă importantă, împănată de accente islamofobe. În publicistică, Traian Ungureanu este o prezenţă nelipsită[1]. Dar şi în ficţiune terorismul şi în particular terorismul islamic – tratat în diverse chei – câştigă spaţiu în romanul românesc după 11 septembrie 2001, dată care schimbă radical situaţia geopolitică globală. În filmul *Matrix* (1999), un elicopter care intră cu paleta într-un zgârie-nori îi reprezintă pe cei buni atacând sistemul. După 11.09.01 acest tip de mesaj antisistem devine al teroriştilor; levitaţia postmodernă de toate felurile[2] se transformă într-o gravitaţie realistă, reductibilă la *the falling man*, bărbatul care cade iconic din Turnurile Gemene newyorkeze.

Desigur, România nu este implicată direct în fluxul de emigranţi – a făcut rating în 2015, pe fondul imigraţiei masive din Siria, o întâmplare cu imigranţi care, ajunşi din greşeală în România, au izbucnit în plâns. În ficţiune, cheia este uneori butaforică, precum în *Trimisul nostru special* (2005) de Florin Lăzărescu, în care apare un atentator terorist musulman comic. De asemenea, la Liviu Bîrsan, în romanul *Ochiul şi pulberea* (2007), candidatul la preşedinţia României este răpit de un hoţ mărunt pe 11 septembrie 2001, în aceeaşi zi în care Turnurile Gemene din New York se prăbuşesc în urma unui atac terorist: cocktail de burlesc, satiră a televiziunilor, *reality show*. O excepţie de la acest regim butaforic o oferă Dan Stanca în romanul *Noaptea lui Iuda* (2007) prin personajul Suleiman Atta, unul dintre atentatorii din 11.09.11, jumătate turc, jumătate român, ale cărui rădăcini româneşti intră într-o reţea de relaţii globale atingând nu doar terorismul, ci şi ezoterismul, conspiraţionismul, comunismul ş.a.m.d.

Scriitorii care trăiesc în Occident resimt terorismul într-o notă mai gravă. Norman Manea apropie în *Vizuina* terorismul islamic care a provocat prăbuşirea Turnurilor Gemene pe 11 septembrie 2001 de fascism şi comunism:

> Teroriştii se plictisiseră de virtute şi de vicii şi de gunoaiele şi splendorile bietei lumi trecătoare! Plictiseală, da, pur şi simplu, plictiseală. Nu mai suportau păcatele şi plăcerile lumii. Decişi să grăbească Mântuirea, să accelereze viteza spre Paradis. Iubire! Iubire vroiau, nu-i aşa? Absolută, perpetuă, oarbă! Crucea încârligată şi secera şi ciocanul şi semiluna însângerată sfidau iubirea omenească, imperfectă şi efemeră. Iubire perpetuă, oarbă şi orbitoare, asta promiteau. Iluminare, magie, utopie. Meschinăria cotidiană, grohăiala înfulecării şi sexului, trufia averii şi necredinţei trebuie spulberate![3]

Clase

Clasa elitelor care decid în România postcomunistă ocupă un procent de 10-20% din populaţia generală[4]. Ele iau hotărâri aşadar în numele unui procent variind între 80% şi 90%. Competiţia simbolică pentru alocarea resurselor îmbracă, desigur,

1. Cea mai recentă apariţie: Traian Ungureanu, *Proştii Europei. Cum se sinucid civilizaţiile*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2017.
2. Brian McHale, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, pp. 139-146.
3. Norman Manea, *Vizuina*, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 270.
4. Vezi Vladimir Pasti, „Realitatea şi imaginarul *marelui jaf postcomunist*. O abordare sociologică", în Emanuel Copilaş (coord.), *Marele jaf postcomunist*, p. 62.

un caracter de clasă. Aruncarea muncitorilor şi a ţăranilor către marginea sistemului are un aspect nu doar material, care lasă urme în instituţiile şi circuitele materiale ale sistemului, ci şi la nivelul suprastructurii, al ideologiei şi al sistemului simbolic reprezentat inclusiv prin scrieri literare. Scriitorii aspiră de altfel să fie o elită decisivă în România încă de la fondarea statului român modern – Vasile Alecsandri, Kogălniceanu, apoi junimiştii au fost şi scriitori, şi elite politice. Desigur, ei ocupaseră statutul de elită politică nu pentru că ar fi fost scriitori, ci pentru că aparţineau unei clase superioare. Dar, pe de altă parte, pregătirea lor intelectuală îi echipase pentru proiecte politice de un fel sau altul. Pe de altă parte, calitatea de scriitor sau de intelectual a fost, aşa cum arată cazul Maiorescu, importantă (deşi nu de una singură) în obţinerea unor poziţii strategice în decizia politică.

În decembrie 1989, scriitorii formează una dintre clasele cele mai vizibile – prin cărţile lor, prin profiluri de disidenţi mai mult sau mai puţin fictive, prin faptul că iau cuvântul la televiziune: Mircea Dinescu rămâne şi azi portretul-afiş pentru revoluţia română. Unii se trezesc chiar aruncaţi printr-o întâmplare în zona de decizie politică creată ad-hoc, după cum e cazul obscurului Gelu Voican Voiculescu, fost membru periferic al grupului onirist, pasionat de chestiuni ezoterice. Alţi intelectuali (Ana Blandiana ş.a.) părăsesc repede, invocând principii morale, masa de decizie (încercând astfel să nu ajungă o masă de manevră). Cu timpul, rolul intelectualilor, important în anii '90, când diverse comisii şi comitete academice fac tot felul de proiecte de ţară, va scădea, coborând în anii 2000 din ce în ce mai rar în staţiile istoriei concrete (şi atunci mai mult din raţiuni de oportunitate politică, cum e cazul Comisiei Tismăneanu), pentru a ajunge în anii de după 2010 la o eclipsă aproape totală. Singura poziţie vizibilă a intelectualilor este pe platformele sociale de felul Facebook, dar şi atunci rolul lor este mai mult liric (cazul lui Radu Vancu) decât bazat pe competenţe reale, nu doar morale şi umorale. Totuşi, în toată această perioadă intelectualii s-au simţit chemaţi şi legitimi să decidă cu privire la viitorul României. Calitatea lor este una preponderent egotistă, egoistă şi mioapă. Activitatea lor îmbracă un aspect de clasă. Cine va frunzări colecţia *22*, oficiosul GDS, va găsi cu precădere discursuri despre elite şi anticomunism şi zero interes pentru cei mulţi – clasa celor aruncaţi în afara sistemului după prăbuşirea comunismului. Acestora le sunt alocate roluri negative – votanţi PSD, braţ al reacţiunii, frâna României în drumul spre Europa etc. Deşi ei nu există pe agenda dreptei neoliberale, inexistenţa lor este de mai multe feluri – în funcţie de clasele mai mult sau mai puţin mobile pe care le formează.

(Lumpen)Proletarii

Înainte de a pierde meciul în realitate de-a lungul anilor '90, muncitorii încep să-l piardă în produsele culturale. Momentul-cheie este mineriada din iunie 1990, arhivată în imaginarul colectiv ca momentul în care braţul brutal al reacţiunii neocomuniste loveşte intelectuali şi studenţi[1]. În filmele anilor '90 muncitorii

1. Mineriada este „punctul de cotitură pentru evoluţia imaginii şi reprezentării grupurilor minereşti-muncitoreşti în sfera publică post-decembristă. Practic, acesta a fost momentul care a născut, sau cel puţin a legitimat, în discursul public, în presa clasei de mijloc, în

sunt identificați ca dușmani; în *Prea târziu* de Lucian Pintilie (1996), acești dușmani, reduși la stadiul de suboameni, sunt chiar minerii. Filmele perioadei etalează exemplar discursul ideologic dominant: pur și simplu, regizorii activi acționează după 1989 ca o falangă a clasei de mijloc, identificând în bloc aceiași dușmani și vehiculând cam aceleași referințe „înalte" – dar în fond anacronice – prin care își marcau ridicol elitismul. Peste filmele anilor '90 plutește un aer de familie atât de compact, încât despre regizorii acestei perioade se poate vorbi ca despre un autor colectiv ce vede în clasa muncitoare principalul dușman, care îi transformă pe procurori în supereroi (procurorul lui Pintilie din *Prea târziu*) și care eșuează în găsirea (sau mai degrabă păstrarea) spectatorilor, deși încearcă să-l ademenească cu un cinema de consum[1].

Cu minime excepții, generația '90 și generațiile mai vechi vor continua să vadă în muncitori reflexia bâtei și a detestaților votanți ai lui Ion Iliescu. Sunt simptomatice următoarele rânduri din recenzia lui Caius Dobrescu la un roman de Radu Aldulescu (cel mai important scriitor al acestei clase), în care muncitorii și lumpenii sunt echivalați cu subconștientul antisocial și violent al României din anii '80-'90:

> Dl. Radu Aldulescu este un scriitor puternic pentru că reușește să înfățișeze instinctul sexual în ipostaza sa cea mai amenințătoare: aceea de *challenger* al oricărei ordini, coerențe, rațiuni sau decențe a conviețuirii. În paginile sale, mizeria devine o stranie și perversă formă de voluptate. Domnia-sa este unul dintre puținii autori contemporani care se confruntă, într-adevăr, cu pulsiunile cele mai profunde ale societății în care trăim. Pentru că lumea lumpenă, a complacerii în mizerie, amoralitate și voluptoasă distrugere de sine, pe care o descrie, reprezintă un fel de sumă a refulărilor acumulate în subconștientul României anilor '80 (păstrate, multe dintre ele, și amplificate în anii '90)[2].

Adesea între lumpeni și proletari se instalează o sinonimie de fond și formă. Un exemplu tipic îl oferă romanele lui Emil Mladin, începând cu *Haimanaua* (1994). A fi muncitor înseamnă a te zbate în zone subumane. Această ideologie cotidiană fusese de altfel promovată (inclusiv prin filme și cărți care trec de cenzură – Mircea Daneliuc, Augustin Buzura ș.a.) încă din vremea comunismului. Puțini ajung însă să cartografieze această lume. Ei înșiși sunt în unele cazuri – Radu Aldulescu, autorul unor romane ca *Îngerul încălecat* (1994), *Amantul*

---

discursurile intelectualilor publici, disprețul și ura față de muncitorul manual în general și față de miner în special. Astfel, în mai puțin de un an, s-a trecut de la extrema regimului socialist, în care minerul era supra-valorizat, dat permanent ca exemplu de reușită socială și sacrificiu patriotic, la un discurs în care același miner generic este demonizat și transformat în simbol al celor mai violente forme de dispreț care să certifice superioritatea autoînchipuită a unei bune părți din clasa intelectuală actuală" (David Schwarz, „De la «forță puternică cu înaltă disciplină civică» la «urangutani programabili la cerere». Degradarea imaginii publice și a vieții comunităților minerești în post-socialism", în Emanuel Copilaș [coord.], *Sfârșitul istoriei se amână*, p. 108).

1. C. Rogozanu, „Autorul colectiv", în Andrei Gorzo, Gabriela Filippi (coord.), *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2017, pp. 47-76.
2. Caius Dobrescu, „Mizeria ca voluptate", *Vineri*, nr. 4, 1998.

Colivăresei (1994), *Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare* (1997) etc. – foști proletari reconvertiți în autori, dar fără abilitatea de a naviga confortabil pe apele câmpului literar; ei nu ajung să capete sinecuri utile în cadrul administrației culturale sau în interiorul uneia dintre redacțiile care împânzesc primul deceniu postcomunist. Scriitorul român post-'89, deși oscilează la rându-i între condiția de lumpen și cea de proletar, nu se amestecă decât sporadic cu adevărații lumpeni și proletari, ajungând prea rar să descopere taxonomii de felul: „Ginitorii și tablagiii, gușterii, mardeiașii, țiganii cu săbiile, cocalarii și carmoliștii, șmenarii care-s pe-o mână cu poterașii [...], plus toate panaramele și cârpele, șerpoaicele și boldencele, bulangiii care ți-o dau pe dos și putorile care te fac pe față"[1].

Țăranii

Țăranii jucaseră un rol central în idealista narațiune tradiționalistă asupra României[2]. La pachet cu o rece nepăsare de fond față de condițiile lor de trai, elitele culturale și politice le închinaseră adesea omagii pline de căldură. Intelectualii interbelici care supraviețuiesc comunismului și care păstrează contradicțiile străvechiului regim nu văd cu ochi buni modernizarea, fie ea și incompletă, a clasei rurale de-a lungul comunismului. Neagu Djuvara dă voce acestei nemulțumiri: „Eu am părăsit un țăran care era nobil, care purta toată săptămâna o haină albă cu broderii și îl găsesc îmbrăcat *à la* Mao Tze Dung. Cenușiu și cu un pulover zdrențuit. Are cu totul și cu totul alt profil etnic. E nițel burtos, are și figură nițel cam cenușie, că bea prea mult"[3].

În comunism, dat fiind rolul alocat de vulgata ideologică țăranilor, punctele de rezistență stau în anii '80 în ironizarea acestor țărani (Mircea Cărtărescu, ciclul „Georgicele" în volumul din 1980 *Faruri, vitrine, fotografii*). Între anii '50 și '60, antiteza fusese alta: discursului oficial al realismului socialist, care distingea între „țăranii muncitori" și „chiaburi" ori mijlocași, pozitivându-i pe primii și justificând represiunea celorlalți, aveau să i se opună proze precum „Acasă" de Fănuș Neagu, care oferă o imagine plină de compasiune asupra unor țărani expropriați. Mai apoi, ciclul *La Lilieci* al lui Marin Sorescu, publicat cu începere din anii '70, situează tematica și personajul țăranilor în avanposturile experimentului poetic – prozaismul și narativismul postmoderne ale optzeciștilor sunt prefigurate aici. Dar în anii '80 țăranii nu mai figurează, în literatura care contează (adică alta decât cea produsă de scriitorii de serviciu ai regimului), decât ca figurație în literatura cu navetiști a optzeciștilor (acele „inaccesibile băștinașe/ Cu basmale roz și mirosind a Transpirantz" din poemul „Budila-Express" de Alexandru Mușina) sau ca tropi umoristici/ironizabili (o astfel de atitudine trebuia să înfrângă, desigur, rezistența cenzurii, nedispusă să închidă ochii prea ușor la

1. Augustin Cupșa, *Așa să crească iarba pe noi*, p. 24.
2. Pentru o sinteză asupra temei rurale în literatura română, vezi Cosmin Borza, „Literatura rurală", în Corin Braga (coord. general), *Enciclopedia imaginariilor din Romania*, vol. I: *Imaginar literar*, volum coordonat de Corin Braga, consultant științific Adrian Tudurachi, Editura Polirom, Iași, 2020, pp. 191-210.
3. Cristian Pătrășconiu (ed.), *Repere intelectuale ale dreptei românești*, prefață de Valeriu Stoica, Editura Humanitas, București, 2010, p. 132.

violentarea acestei clase)[1]. Totuși, politica lui Ceaușescu de urbanizare forțată a satelor îi repune pe țărani pe agenda zilei: în volumul *Moartea citește ziarul* de Mircea Dinescu, publicat la Amsterdam în 1989 și abia în 1990 în România, după căderea comunismului ce îl cenzurase, apar poeme ca „Haplea" sau „Țăranii", care critică măsurile regimului, comparate cu distrugerile provocate de migrațiile barbare.

În postcomunism, întrucât țăranii dispar pentru o vreme de pe radarul literaturii și al politicilor publice (dar rămân o prezență constantă în canonul școlar, ostilizându-i pe optzeciștii de extracție urbană ca Mircea Cărtărescu, care vor în manuale o prezență mai ridicată a temelor și valorilor prezentului în raport cu scriitori anacronici precum O. Goga, împotriva unor critici șaizeciști de extracție rurală ca Eugen Simion[2], care rămân să susțină linia Preda-Sorescu și poziția unui cult al țăranului „adevărat", „aristocratic"), rezistența materialului oferă un semn contrar – recuperarea acestei clase de către scriitorii care îi percep acum caracterul defavorizat. Nu-i întâmplător că această recuperare se face de generații postoptzeciste: fie prin proza lui Sorin Stoica, polemică în raport cu vechea imagine a țăranului și a satului în literatură[3], fie prin filonul „noului ruralism" din poezia (post)douămiistă: Andrei Doboș, *Inevitabil* (2011), Matei Hutopila, *Copci* (2011) și *Tișița* (2016)[4], Anatol Grosu, *Epistola din Filipeni* (2012), Ion Buzu, *3 ml de Konfidor* (2013), Ștefan Ivas, *Mila schimbă gustul cărnii* (2014) ș.a. O conceptualizare a dificultății de a reapropria lumea rurală apare în romanul *Pâlpâiri* (2018) de Dan Lungu, în care imersiunea unui urban în lumea țărănească are aspectul unei călătorii science-fiction.

Emigranții

Emigrația din România cunoaște mai multe valuri. După emigrația de la începutul anilor '90, bazată în parte pe invocarea unor motive politice care disimulează rațiuni economice (discriminarea din partea populației majoritare va fi invocată de populația roma care pleacă spre Italia, Germania, Franța etc.), în parte pe fenomenul de *brain-drain*[5], valuri semnificative vor pleca spre Occident din 2002

1. Pot fi remarcate totuși și excepții notabile în proza lui Mircea Nedelciu, Ioan Groșan sau Gheorghe Crăciun.
2. Simion încă mai deplânge în 2019 dispariția clasei țărănești: „mai este ceva grav: a dispărut clasa țărănească. Au dispărut statutul și forța ei socială. Clasa țărănească a ținut istoria noastră" (Carmen Fărcașiu, „Academician Eugen Simion: «Ne găsim într-un moment ciudat al istoriei noastre»", *Făclia*, 17 septembrie 2019, online: https://ziarulfaclia.ro/a_1/academician-eugen-simion-ne-gasim-intr-un-moment-ciudat-al-istoriei-noastre/).
3. „Aseară am vorbit la telefon cu cineva care mă întreba îngrijorat dacă aici, la țară, am căldură, am gaze, apă. Și, de fapt, cam la fel se întâmplă cu majoritatea celor care m-au vizitat în ultimul timp. Rămân surprinși că nu e un sat ca alea despre care au citit ei în ciclul primar la școală, cu cocioabe dărăpănate, că stau într-o casă destul de civilizată, nu urlă lupii pe străzi" (Sorin Stoica, *Jurnal*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 152).
4. Vezi Ștefan Baghiu, „Cupluri tinere", *Cultura*, nr. 9 (565), 2017, online: https://revistacultura.ro/pdf/Cultura565web.pdf
5. *Brain-drain*-ul, o problemă acută din periferii aflate în faza capitalismului de extracție, fusese o problemă și în socialism. Dovadă, pe lângă atâtea romane militiste preocupate de

(anul în care sunt eliminate vizele necesare până atunci cetăţenilor români care voiau să ajungă în Uniunea Europeană) şi 2007 (anul aderării la UE)[1]. Pentru anii '90, fenomenul emigrării era deja considerabil şi eterogen, după cum o arată versurile lui Florin Dumitrescu scrise pentru formaţia Sarmalele Reci („Gaşca de la bloc", albumul *Ţara te vrea prost*, 1995):

Gaşca de la bloc
nu mai e deloc
din toţi locatarii
numai pensionarii
Valentin Istrate
e plecat în State
Mircea în Canada
când cu mineriada
Hermann Aurel
e prin Israel
numai bietu' Ţuţi e
mort la revoluţie.

Nici în Basarabia lucrurile nu stau mult diferit („A?"):

toţi profesorii de limba şi literatura română din ţara noastră
s-au cărat la lucru în străinătate
Anglia Spania Germania, da' merge şi Izrael, oriunde.
femeile – îngrijitoare de bătrâni sau copii[2].

Emigraţia românească nu se bucură de o imagine prea bună în ochii intelectualilor din România, deranjaţi de impresia că România este reprezentată în ochii Occidentului de păturile sale sărace, care-şi câştigă existenţa inclusiv prin furt şi cerşetorie. Una dintre temele pe care intelectualii şi ideologia cotidiană le împărtăşesc este distincţia dintre români şi romii emigraţi din România, care „nu sunt cu adevărat români". Dar, conjunctural, chiar şi emigranţii intelectuali vor fi negativaţi prin raportare la „adevăraţii intelectuali" din România[3].

---

racolarea inginerilor şi cercetătorilor români de trusturi occidentale, şi apariţia în 1982 la Editura Politică a lucrării *Brain-drain. Exodul creierelor* de Paul Ştefănescu. Cartea se deschide cu un motto din Nicolae Ceauşescu: „Noua ordine presupune, totodată, ca ţările în curs de dezvoltare să poată avea acces larg şi neîngrădit la tehnologiile avansate, la toate cuceririle ştiinţei şi civilizaţiei moderne. [...] Cu atât mai mult se impune încetarea oricărei acţiuni de racolare a cadrelor de muncitori calificaţi şi de specialişti din aceste ţări de către statele dezvoltate economic – practică ce este de natură să împiedice popoarele respective să-şi rezolve problemele stringente ale dezvoltării economice, frânează evoluţia lor rapidă pe calea progresului".

1. Vezi şi Dumitru Sandu (coord.), *Locuirea temporară în străinătate. Migraţia economică a românilor: 1990-2006*, Fundaţia pentru o Societate Deschisă, Bucureşti, 2006. Pentru partea literară poate fi amintit studiul introductiv al Sandei Cordoş, „Noii nomazi. Tema migraţiei în literatura română postcomunistă", în *idem*, *Lumi din cuvinte*, pp. 146-159.
2. Mihail Vakulovski, *Piatra lui Sisif sub limba lui Demostene*, Editura Pontica, Constanţa, 2005, p. 82.
3. „Am o irepresibilă compasiune faţă de aceşti domni şi doamne, care s-ar vrea centrali în România, după ce sunt atât de nesemnificativi în America sau Canada, unde s-au pripăşit pe la universităţi cam de faima celor de la Muscel sau Slobozia. Vai de sufletul lor cotropit

Emigrația crește exponențial din anii 2000[1], ceea ce determină și o augmentare a reprezentării ei ficționale. De regulă, protagoniștii acestei medieri sunt emigranții pauperi, numiți în derâdere căpșunari – oameni repartizați la munca de jos, plătiți adesea la negru și supuși unei exploatări adesea sălbatice: Adrian Schiop, *Zero grade Kelvin* (2009), Liviu Bîrsan, *Asylant* (2009), Albert V. Cătănuș, *El sueño español – jurnal de căpșunar* (2010), Cornel Bălan, *Escroc SRL* (2013), Dani Rockhoff, *Căpșunarii* (2013), Dan Lungu, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* (2014), Mihai Buzea, *Gastarbeiter* (2017), Lilia Bicec-Zanardelli, *Testamentul necitit. Scrisorile unei mame plecate la muncă în Occident* (2018). Acestora le pot fi adăugate scrieri nonficționale precum *Fals jurnal de căpșunar* (2010) de Mirel Bănică. În poezie pot fi amintite volumele *American Experience* de Andrei Dósa (2013) și *Mile End* de Ciprian Popescu (2016). O carte aflată în avangarda acestui filon este *Adio, adio, patria mea, cu î din i, cu â din a* de Radu Pavel Gheo (2003). Inspirată de experiența americană prin care trecuse autorul, este un nonfiction structurat secvențial-epistolar, o decompoziție a visului american executată de la firul ierbii. Protagonistul, un intelectual, lasă în urmă o Românie a unei dezamăgitoare tranziții. America părea să fie pentru imigrant o soluție pe termen indefinit, ceea ce justifică o serie de posturi în meserii necalificate, dar rezonabil remunerate (vânzător la KFC, recepționer marfă la librăria Barnes & Noble din Washington). Presiunea modelului idilic inițial din mintea tânărului asupra vieții *made in USA* slăbește pentru a face loc unei perspective dezvrăjite, chiar cinice, exersată asupra clișeelor existențiale din Lumea Nouă. Pentru parcursul narativ al cărții, întoarcerea în România reprezintă finalizarea logică a unei inițieri care eșuează ca inițiere, nu și ca exercițiu bibliografic-documentar.

Alte reflectări ale Statelor Unite dintr-o perspectivă intelectuală apar în romanul *Avalon. Secretele emigranților fericiți* (2018) de Bogdan Suceavă (n. 1969)[2]. Valorificând experiența autorului, cartea urmărește procesul de transformare profundă prin care trece un matematician român care ajunge în 1996 – în plin regim Iliescu, înainte de alegerile care aveau să fie câștigate de Convenția Democrată și de Emil Constantinescu – la doctorat în Statele Unite, în Michigan, inițial cu gândul de a se întoarce în țară după finalizarea doctoratului, dar convingându-se apoi – după ce Convenția Democrată eșuează în procesul de guvernare și reformă – că viitorul său profesional este legat de SUA. Tânărul doctorand se lovește de duritatea sistemului academic american, construit cu totul altfel decât cel român/european, ca și de competitivitatea alienantă care îl așteaptă pe orice absolvent aflat în căutarea unei poziții pe piața de muncă academică. *Avalon*

---

de nostalgii, vai de singurătatea lor cu adevărat dureroasă, o singurătate pe care n-o poate ști decât cineva care a petrecut câtva timp în state gen Milwakee, Colorado, Iowa, Nebraska și celelalte, unde numărul oilor îl covârșește pe cel al oamenilor și unde distanța până la primul oraș de Doamne-ajută nu se socotește în mile, ci în anotimpul în care poți ajunge până acolo" (Mircea Mihăieș, „Oierii minții", *România literară*, nr. 15, 2005).

1. „În perioada 2000-2015, România a înregistrat cea mai mare rată medie de creștere anuală [...] a numărului emigranților (7,3%), după Siria (13,1%)" (Florin Georgescu, *Capitalul în România postcomunistă*, vol. III, Editura Academiei Române, București, 2018, p. 951).
2. Ioana Macrea-Toma, „Excepția sincerității: romanul migrației academice", *Observator cultural*, nr. 966, 2019; online: https://www.observatorcultural.ro/articol/exceptia-sinceritatii-romanul-migratiei-academice/

poate fi citit ca un anti-*Jurnal de la Păltiniș*. El opune planului utopic al lui Noica (de construire în singurătate a unui proiect performant intelectual) proiectul mai actual al formării în condiții de competitivitate și dialog:

> Școala ideală nu mai poate avea azi, după secole de acumulare a informației, o structură monahală, ci depinde foarte mult de interacțiune și de dinamica informației. Trebuie să ajungi în miezul fluxului de informație, trebuie să devii competent și să te mențiu la curent. Decât zece ani de adâncire a unui domeniu, mai bine doi ani de cursuri bine țintite, predate de specialiști dintre cei mai buni pe problemă, socotind situarea aceasta nu pe scala unei culturi locale, *ci în lume*. Nu are sens să faci eforturi supraomenești în izolare, desenând sisteme utopice care nu-și asigură funcționalitatea și nu lasă urmași. Dar, dacă există vreun loc pe lume unde un anumit domeniu e practicat și bine înțeles, acolo trebuie mers, indiferent unde, și trebuie jucat după regulile locului respectiv. Modelul cultural se impune de la sine: nu va trece în tine ce e de prisos, iar ceea ce e esențial se va sedimenta și îți va deveni o a doua natură[1].

Tema romanului – care se citește, ca și jurnalul de la Păltiniș, ca un thriller intelectual – este așadar aceea a transformării dinamice prin care trece un tânăr român emigrat (nu întâmplător topologia, „extensie a geometriei care studiază deformările spațiului prin transformări continue", potrivit Wikipedia, joacă un rol principal de-a lungul romanului). Spre deosebire de atâția emigranți care au eșuat (bibliografia românească a temei este în mare parte o bibliografie a eșecului), eroul lui Suceavă reușește să-și găsească în mediul nord-american, precum cavalerii Mesei Rotunde, limanul tămăduitor:

> Sunt case ce-ți evocă miticul Avalon, acea cetate unde legenda spune că regele Arthur și-a refăcut sănătatea, după ce a suferit niște răni cumplite într-o bătălie. Un liman unde rănile se vindecau mai repede decât în altă parte, grație puterilor magice ale locului. Iar tu te gândești că ai plecat departe de casă și speri că atunci când vei reveni va fi mai bine, că rănile tale se vor fi vindecat, că toată nebunia dezintegrantă și degradantă a anilor '90 se va fi stins, că societatea plină de tensiuni și izbucniri viscerale se va fi liniștit și că tu te vei fi vindecat odată cu ea[2].

Este un final de *romance*, care poate oferi romanului lui Suceavă un rol mobilizator similar, deși în alte condiții istorice, celui jucat de *Jurnalul de la Păltiniș*. Interesul autorului față de proiecte care să implice colectivitatea este de altfel formulat cu claritate într-un interviu unde descrie conceptul („programul literar") aflat în spatele scrierilor sale literare:

> În urmă cu aproape două decenii am avut imaginea unui *program literar*, foarte ambițios și amplu, ceva care să întreacă tot ceea ce s-a făcut până acum în literele românești. [...] Mi-am propus o cronică a unei întregi culturi, mai precis a culturii române, descrisă prin *punctele ei de schimbare*. [...] Din acest proiect literar amplu, am tratat în romane până acum (și menționez temele în ordinea istorică naturală, nu în ordinea apariției cărților): 1. momentul apariției gândirii politice de tip

1. Bogdan Suceavă, *Avalon. Secretele emigranților fericiți*, Editura Polirom, Iași, 2018, p. 100.
2. *Ibidem*, p. 223.

modern (în romanul *Republica* [2016], care reprezintă și o arheologie a originilor operei lui I. L. Caragiale); 2. momentul dispariției culturii tradiționale (în *Miruna, o poveste* [2007]); 3. momentul revoluției din 1989 (în *Noaptea când cineva a murit pentru tine* [2010] [...]); 4. perioada tranziției (în *Venea din timpul diez* [2004], care e o comedie a chipurilor schimbătoare românești); 5. descrierea procesului amplu produs de valul de emigrație actual (în *Avalon. Secretele emigranților fericiți* [...]); 6. momentul proiectat în viitor, în 2036, când ființa umană va putea trăi pe suport electronic (în romanul *Vincent nemuritorul* [2008]). Toate aceste teme pun în evidență transformări ireversibile, caracterizate literar[1].

Regionalii

Începând cu anii '90, în paralel cu agenda partidelor naționaliste extremiste, alimentate de maghiarofobie, antisemitism, fobii antiroma etc., funcționează, la un nivel intelectual mult mai integrat în *mainstream*, agenda – bazată pe o secvență din ideologia cotidiană mult mai veche – a diferențelor civilizaționale dintre Ardeal și Banat, de o parte, și România „miticilor", sau mai bine zis partea formată din Moldova, Oltenia și zonele sărace din Muntenia (Teleorman). De la sloganul „M-am săturat de România" din anii '90[2] se va ajunge în a doua parte a anilor 2010 la conceptualizarea „teleormanizării" (inspirată de ascensiunea lui Liviu Dragnea ca șef PSD și a colaboratorilor săi din Teleorman, numiți în poziții-cheie).

Astfel de tensiuni regionale, bine condimentate rasist și clasist, sunt tematizate și problematizate de Radu Pavel Gheo în romanul *Disco Titanic* (2016), în care chestiunea autonomiei Banatului, agitată cu insistență de unul dintre personajele

1. Laurențiu-Ciprian Tudor, „Bogdan Suceavă: «Cred că literatura vie e spațiul unde se produc idei noi, care își întâlnesc publicul»", Libris blog, 18.02.2019; online: http://blog.libris.ro/2019/02/18/bogdan-suceava-interviu-libris-ro/
2. Vezi Sabin Gherman, „M-am săturat de România", *Monitorul de Cluj*, 16 septembrie 1998: „M-am săturat de Mitică, de șmechereala și țigănia pe care le lasă în urmă acest nume de țară, România. [...] Citesc prin ziare că Bucureștiului guvernul a avut grijă să-i aloce de la bugetul '98 o sumă mai mare decât a întregului Ardeal. Călătoresc cu mașina prin sud și est și văd diferența: acolo sunt drumuri mai bune, se fac mereu investiții. Stau la coada la finanțe, la CEC, la orice aparține Statului și peste tot se dă șpagă. Ciubuc. Peșcheș. Turcisme fără de care nu se poate. Și atunci? [...] Bucureștiul, acest loc în care genialul tebecist se pupă cu analfabetul miliardar, a învățat toată țara că se dă. «Se dă carne.» «Se dă ouă.» Se dă. Mentalitate de moluscă. Aici nu ai drepturi, ci complezențe. Aici se mănâncă semințe de bostan, se vorbește cu «este mulți» și lumea în general se naște, se înmulțește și moare. N-au învățat nimic de la unguri, n-au învățat nimic de la austrieci, n-au învățat nimic de la nemți. Au trecut prea repede de la furculision la «Treceți batalioane române Carpații». Poate de aceea cei mai vajnici «apărători» ai Transilvaniei s-au născut dincolo de Carpați. Poate de aceea Europa se termină pe undeva pe lângă Brașov. Acolo se termină și Transilvania. Pentru că în afară de limbă și șosele proaste nu avem nimic în comun. [...] m-am săturat de România, vreau Transilvania mea". Pentru rasismul social și civilizațional al lui Gherman (reprezentant al vulgatei neoliberale, de altfel), vezi și Remus Florescu, „Sabin Gherman, încă un manifest: «În Ardeal și Banat, nu poți azi să-l bagi în mă-sa și mâine să-l pupi»", *Adevărul*, 9 noiembrie 2014, online: adevarul.ro/locale/cluj-napoca/ardeleanul-sabin-gherman-autorul-manifestului-m-am-saturat-romania-In-ardeal-banat-nu-poti-sa-l-bagi-ma-sa-sa-l-pupi-1_545f8a290d133766a8b0f6c1/index.html

romanului, este recontextualizată pe fondul conflictului sângeros din fosta Iugoslavie. Iată o sinteză a ideologiei cotidiene autonomiste din Banat:

> Băi, să fi fost unire-unire, da, mai înțelegeam și eu, dar aia a fost anexare. [...] Ce s-au gândit miticii? S-au lins pe buze, că, uau!, de azi înainte ne-am scos, am pus labele pe Ardeal și pe Banat... [...] Ardealul și Banatul, tată, că acolo avem fabrici de la austrieci, avem cale ferată făcută țais și orașe unde să ne distrăm, cu acoperișuri prin care nu plouă și veceuri cu apă... că ei umblau cu căruța și desculți prin noroaie, iar aici toate străzile erau pavate. Asta-i, conchise apoi. Anexare. Și ciocul mic, bănățenilor, că acum noi suntem la putere. [...] OK, în momentul ăla așa era trendul, dar asta nu înseamnă că trebă să fie pentru totdeauna. Am avut o înțelegere, da? Ai respectat-o? Bine. Nu ai respectat-o? Pa și pu, la revedere. Și de ce n-aveam încotro? ridică el capul, scuturându-și coama de păr negru. Dar Republica Banat? Uite, aia era o soluție. De fapt, adăugă ceva mai încet, e și-acum. Nu-i trecută vremea. [...] Eu mă uit în jur, văd ce se întâmplă și îți zic că România, ca stat, ca țară, se duce pe pulă. Garantat! Se duce așa, frumos, pe pulă în jos și la ăia de la Bucale nici nu le pasă. Ei, și când n-o mai rămâne nimic din statul ăsta, nici sănătate, nici școli, nici autorități, ce crezi că o să se întâmple? Vreau să zic aici, în Banat, că de restul mă doare fix în pix. Păi, simplu: pui granițe, îți faci locșorul tău și-aici, între noi, altfel ne rezolvăm treburile. Banatul se poate descurca și singur. Pământ bun este, orașe cu industrie avem câte ne trebuie, relații comerciale oricum ne-am făcut și singuri, în ciuda miticilor, Vestul e la doi pași... serios, avem și petrolul nostru! Avem și gaze. Și bănățenii nu-s șmenari, ca miticii[1].

Iată și contextul obiectiv oferit de Radu Pavel Gheo:

> Când se pomenea de Timișoara de azi și de „mitici" sau regățeni, până la urmă se ajungea și la faimoasa Republică Banat. Nimeni nu știa prea bine ce fusese republica asta, dar cu toții se însuflețeau, cuprinși de o mândrie nu foarte lămurită, la gândul că ea existase cândva, în perioada aceea tulbure de la sfârșitul anului 1918, când Imperiul Austro-Ungar se făcea rapid țăndări și în locul lui apăreau state noi, fragile, cu granițe încă fluctuante și incerte, ca niște valuri marine. Unii ziceau că acea republică bănățeană, proclamată la Timișoara și condusă de un anume doctor Otto Roth, ar fi durat numai două săptămâni, până la ocuparea orașului de către armata sârbilor, care voiau să includă întreg Banatul în regatul iugoslav. Alții susțineau că de fapt ea ar fi existat vreme de mai multe luni, chiar și pe timpul ocupației sârbești, și că s-ar fi emis și niște timbre oficiale, imprimate în germană și sârbă, pe care scria „Banat", iar un timbru e deja un semn al autorității organizate, o dovadă oficială a existenței unei țări. Și, dacă asta tot nu era de ajuns, se mai amintea și că statul acela care n-a apucat să fie vreodată stat, proclamat la Timișoara cu atâta discreție, încât nici măcar țăranii din satele învecinate nu auziseră de el, fusese recunoscut oficial de cel puțin un guvern, ceea ce dădea și mai multă greutate momentului și gestului de independență bănățeană – chiar dacă acel guvern fusese al Ungariei, care n-avea să aibă nici el zile multe. La urma urmei, au fost țări care s-au făcut și din mai puțin decât un timbru și o recunoaștere oficială precară. Înflăcărarea se revărsa la unison în aceeași direcție, iar cuvintele „autonomie", „mitici", „regățeni" erau repetate la fel de des ca prepozițiile și conjuncțiile. La meciurile de fotbal ale lui Poli, ori de câte ori venea la Timișoara câte un adversar

1. Radu Pavel Gheo, *Disco Titanic*, Editura Polirom, Iași, 2016, pp. 18-19, 23.

din Bucureşti, „druckerii" timişoreni fanatici aveau o scandare specială, rostită într-un cor bubuitor: „Aicea e Banatul, aici e ţara noastră, ne pişăm pe Capitala voastră!"[1].

Discursul personajului care a emis primul citat este relativizat treptat de autor prin introducerea datelor personajului: prosper om de afaceri în postcomunism, cu o biografie tipică pentru ambiguitatea morală a moştenirii comunismului; erou al revoluţiei din decembrie 1989 şi, înainte de asta, colaborator al Securităţii (în realitate, ambele aspecte sunt mai curând gri: erou ajunsese mai mult din întâmplare, iar de turnat nu apucase să toarne pe nimeni, deşi semnase un angajament la presiunea unui ofiţer). Treptat, el va ajunge, prin reîntoarcerea în Croaţia, unde avusese o vacanţă idilică înainte de 1990 şi unde constată ravagiile războiului şi mai ales ale moştenirii acestuia (suspiciunea şi ura generalizată dintre sârbi şi croaţi), să-şi interogheze propriile clişee despre Republica Banat.

Dizabilităţi

Aria academică identificată prin *Disabiliy Studies* este deocamdată absentă din perimetrul studiilor culturale din România. Chiar şi în opera unui scriitor canonic precum Marin Preda, „intrusul" Călin Surupăceanu, alienat de un accident mutilant, a trezit ecouri critice mult mai palide decât *Übermensch*-ul Victor Petrini, care bifează cu aceeaşi uşurinţă violarea propriei neveste, uciderea unui torţionar şi discutarea unor probleme filozofice adânci.

Până în prezent, autismul a avut parte de reflectarea/problematizarea cea mai bogată, începând cu *memoir*-ul lui Matei Călinescu *Portretul lui M.* (2003). O carte pereche este *Mâini cuminţi. Copilul meu autist* de Ana Dragu (2015). Alt volum notabil este *Acordor de teremin* de Daniela Hendea (2018). Un volum de graniţă (poezie/discurs nonficţional) a fost *Şcoala specială* de Viviana Muşa (2008), inspirat din experienţa autoarei la o şcoală de copii cu dizabilităţi.

În ficţiune, se reţine romanul lui Adrian Chivu *Caiet de desen* (2008), redactat sub forma jurnalului ţinut de un ins cu dizabilităţi fizice şi mintale – în fond, un narator necreditabil, posesorul unui discurs fluent literar şi sincopat logic. Totul este incert în roman: realitatea celor relatate, ordinea lor, planurile de realitate (care au obiceiul de a coexista în cuprinsul unei fraze sau al unei secvenţe aparent unitare temporal şi spaţial), vârsta naratorului (adolescent, din câte declară). Progresia cărţii stă mai mult în eventuala curiozitate a cititorului care vrea să focalizeze ceea ce i se livrează nefocalizat.

Un text recent, important pentru temă, este romanul *Părinţi* de Diana Bădica (2019). Principalul personaj este Florinel, un băiat cu dizabilităţi care moare la trei ani. Textul e scris din perspectiva surorii lui mai mari, care se confruntă într-un stil vesel-amar cu toxicitatea relaţiei de cuplu a părinţilor şi cu pierderea lui Florinel. Dar prezenţa lui Florinel în roman este mai curând o absenţă: absenţa unei conştiinţe vizibile, înlocuită prin zgomotul violent şi mişcările dezarticulate pe

1. *Ibidem*, pp. 19-20.

care le produce. Tema cea mai pregnantă a cărții este felul în care aceste absențe multiple afectează emoțional familia lui Florinel și a Ioanei. În termenii metaforici propuși de Diana Bădica, Florinel este umbra, povara, cocoașa din spatele familiei, care îi deformează ireversibil viața. Ceea ce nu înseamnă că Florinel este prezent în carte doar ca o sursă de stres și traumă: dimpotrivă, autoarea îi construiește cititorului o relație empatică cu Florinel și cu soarta lui nefericită. O temă complementară și mai politică a cărții privește societatea românească în ansamblu. În raport cu această societate, blocul din Slatina în care trăiește familia Ioanei are o funcție simbolică. Din acest punct de vedere, în *Părinți* găsim de toate, culese atât din comunism, cât și din postcomunism (convenabil, cartea acoperă ultimii ani de comunism și primii ani de postcomunism): stratificări sociale (proletari, intelectuali, birocrați, mici întreprinzători, afaceriști, țărani); diferențierea pe gen (băieții omoară pisici și poartă tricouri cu Metallica, fetele visează la rochii de prințesă și ascultă La Bouche); violența domestică (lovirea femeilor pare să fie norma în bloc); corupția din spitale; clivarea politică de după 1989 între simpatizanții lui Ion Iliescu și monarhiști; plus descrierea turismului local, a pelerinajului la vindecătorii promovați de Adrian Păunescu, a folclorului urban post-Cernobîl (dizabilitatea lui Florinel este pusă pe seamă exploziei din 1986 de la centrala nucleară), a modurilor în care sunt spălate covoarele (pe scara de bloc, cu furtunul *vs* pe dalele râului Olt) etc. Toată această informație sociografică este prezentată realist (inclusiv la nivelul limbajului), dar are și o componentă alegorică. Politica alegoriei poate fi redusă la întrebarea: cât de pregătiți sunt indivizii din societatea română (și societatea ca ansamblu) pentru creșterea unui copil sau pentru orice altceva (inclusiv votarea unor partide)? Fără a fi formulat ca atare, răspunsul oferit de carte este mai curând sceptic. Nu întâmplător, părinții Ioanei sunt muncitori fără studii. Sigur, tatăl ei ascultă emisiunea muzicală a lui Iosif Sava, dar o face mai mult din snobism. Fotbalul care îi contaminează vocabularul îl pasionează sensibil mai mult. Problema Ioanei cu părinții ei (mama depresiv-suicidară și indolentă, tatăl mai prezent emoțional, dar alcoolic), care i-au construit o copilărie dizarmonică (după moartea lui Florinel au continuat să se certe, ajungând finalmente la divorț), poate fi tradusă cu ușurință într-o problemă a Ioanei în raport cu clasa socială a părinților și chiar cu societatea (traumatizată și traumatizantă în termenii romanului) din care aceștia fac parte.

Subculturi

Deși optzecismul și-a proclamat deschiderea către „limbajul străzii", traficul său cu zonele culturilor marginale a rămas limitat[1]. Ca atare, rămânea de asumat în

1. Măcar dintr-o minimă coerență teoretică cu propriile premise, „postmodernismul românesc" optzecist ar fi trebuit să fie mai integrativ cu subculturile locale; or, dimpotrivă, „«războaiele culturale» din perioada postcomunistă s-au desfășurat în esență în partea «înaltă» a culturii – culturilor – noastre. [...] Chiar periodice excepționale, ca *Observator cultural* [...], au lăsat în general deoparte ansamblul culturilor «populare»/«joase», în special dacă nu erau *cool*, adică nu puteau fi recuperate într-o hiperestetică postmodernă. Între timp, o transformare culturală epocală pare să se fi produs în țara noastră, iar dincolo de vârful aisbergului,

postcomunism presiunea culturală venită dinspre muzica rock[1] și în special din hip-hop-ul care cunoaște o ascensiune fulminantă în anii '90, sub influența culturii populare occidentale trecute prin specificul local. În ce privește rockul, pentru atmosfera anilor '70-'80, a se vedea romanul lui Ovidiu Verdeș *Muzici și faze* (2000), descriere pertinentă sociologic a tinerilor urbani din epocă. Formații hip-hop ca BUG Mafia, RACLA, Paraziții[2] nu rămân fără ecou în zona literară – în primul rând pentru că toate aceste trupe au texte rimate-ritmate extrem de eficient atât mnemotehnic (versurile lor prind asemenea sloganurilor publicitare), cât și ca impact emoțional a cărui expresie ocolește forme retorice resimțite ca perimate și inactuale (textele unor cântece fiind socotite un suport mai viabil pentru poezie[3] decât hârtia convențională). Caius Dobrescu, în *Deadevă* (1998), oferă o primă încercare radicală de anexare a limbajul străzii intermediat de noile forme de socializare online (miRC, Vypress Chat, Yahoo Messenger etc.[4]). Mai radical în stilul hip-hop-ului se produce autoreferențialitatea lui Marius Ianuș – din volumele *Hârtie igienică* (1999), *Manifest anarhist și alte fracturi* (2000), *Ursul din containăr – un film cu mine* (2002), parțial și *Ștrumfii afară din fabrică!* (2007)[5]. Un alt poet douămiist influențat de hip-hop este Andrei Peniuc, care citește în 2003 texte de această factură la cenaclul Euridice[6]. Receptarea lor a fost însă preponderent negativă[7], sancționând turnura lui Peniuc de la formula „electrică" a primelor două volume către hip-hop, ceea ce poate echivala, cu

---

teatru al războaielor culturale, găsim astăzi o întreagă ordine simbolică nouă, care debordează de energie de pe când se năștea sub obrocul de partid și sub influența culturii periferiei iugoslave a anilor 1980, gata să răstoarne aisbergul cu totul și să se facă auzită și văzută în sfera publică, de unde izgonește treptat culturile «înalte». Triumful mediatic, sentimental și statistic al manelelor, care, începând de prin 2004-2005, și-au adăugat versuri naționalpatriotice [...], deci o dimensiune «cultă», semnifică această formidabilă răsturnare de valori, revanșă a mahalalei și a satului real, nu sămănătorist, întoarcere a refulatului" (Sorin Antohi, „Culturile României", revista *22*, nr. 828, 2006; online: https://revista22.ro/supliment/barometrul-de-consum-cultural-2005).

1. Pentru atmosfera anilor '90, vezi memoriile lui Paul Slayer Grigoriu, solist vocal într-o formație *doom/trash* din epocă, *Cronicile vulpii. Amintiri din liceul anilor '90*, Editura Publica, București, 2015.
2. Exemplu de *lyrics* marca Paraziții: „Nu hotărăște nimeni pentru mine/ Ce e etic sau moral/ Dacă mori te ia la pulă corpu' meu astral/ Sunt inofensiv da' gându' meu e criminal,/ Atât de natural denaturez cuvintele/ În timp real/ Sunt alergic la uniforme/ Creez dezordine până la noi ordine/ Fut calificat pe timp de noapte în stare de ebrietate" (piesa „Mi se rupe", albumul *Irefutabil*, 1999).
3. Unii poeți se lansează de altfel mai întâi ca textieri și abia apoi pe hârtie – vezi cazul lui Florin Dumitrescu, textierul formației Sarmalele Reci, căpătând notorietate în această calitate la începutul anilor '90 (albumul *Țara te vrea prost* apare în 1995), care debutează în volum abia în 1997, cu placheta *Ana are mere* (Editura Cartea Românească, București), continând și câteva *lyrics* propriu-zise.
4. Un exemplu în poezia „Dau pompe", reprodusă la pagina 521.
5. Aceasta a nedumerit în primă instanță critica neavizată cu privire la filonul biografist; vezi reproșurile lui Alex. Ștefănescu, care scria despre *Manifest anarhist*: „O altă formă de impoliteță o constituie referirile frecvente la persoane de care n-ai auzit și în legătură cu care nu ți se dă nicio explicație" (Alex. Ștefănescu, „Debut șocant", *România literară*, nr. 40, 2000).
6. Vezi Marin Mincu (coord.), *Dosarul cenaclului „Euridice"*, vol. IV, Editura Pontica, Constanța, 2005, pp. 314-318.
7. *Dosarul cenaclului „Euridice"*, vol. IV, pp. 267-304.

toată relativizarea necesară, cu consemnarea epuizării influenței hip-hop[1]. Nu doar douămiiștii, sincroni biologic cu hip-hop-ul – adică expuși influenței hip-hop-ului la vârsta formării[2] – sunt deschiși față de acesta. Chiar dintre optzeciști, prolificul Traian T. Coșovei teoretiza în preajma anului 2000 utilitatea influenței genului și, în volumul *Mahalaua de azi pe mâine* (2000, în colaborare cu Dan Mircea Cipariu), încerca rime potrivite: „la sfârșitul cuvintelor,/ eram omul cu cagula pe față/ cel care desparte cu satârul viața de viață"[3].

O altă scenă exploatată în literatura română post-1989 – parțial complementară hip-hop-ului[4] – este cea a manelelor, care continuă de fapt un fenomen inițiat în anii '80 de formații ca Albatros, Azur, Generic[5]. Dintre toate subculturile din România postcomunistă, manelele au fost cel mai puțin recuperate în discursul artistic *mainstream*. Spre deosebire de rock sau grunge, intrate de mult în zonele centrale, și chiar de hip-hop, manelele au rămas un obiect al disprețului consensual.

---

1. Vezi, pentru sinteză, intervenția congenerului Ionuț Chiva: „[Andrei Peniuc] insistă pe o sursă de inspirație destul de depășită care este cultura populară. Și a face versuri în manieră hip-hop [...] nu mai este neapărat un lucru nou. [...] din păcate, în aceste poezii, asta este senzația, că merge pe un singur filon al lui care este mesajul agresiv, mentalitatea teroristă, toată clișeistica despre ceea ce ar trebui să fie poezia unui tânăr, [...] uitând în același timp să facă chestiile simple pe care le putea face altădată, și care erau OK" (*Dosarul cenaclului „Euridice"*, vol. IV, pp. 271-272).
2. Pentru atmosfera impregnată de discuții specifice despre muzică a anilor '90, vezi Adrian Schiop, *pe bune/pe invers*, prefață de C. Rogozanu, Editura Polirom, Iași, 2004.
3. Vezi Teodora Dumitru, „Traian T. Coșovei și avatarurile modernității", *Caiete critice*, nr. 7, 2014, p. 41; online: http://caietecritice.fnsa.ro/wordpress/wp-content/uploads/2014/03/CC-7-2014.pdf
4. Într-un studiu pe această temă, Adrian Schiop citează din Paraziții versul „Băieții mei ascultă hip-hop și manea" sau un interviu din 2013 cu BUG Mafia, care afirmau: „Din fericire pentru noi, foarte mulți fani de manele sunt și fani BUG Mafia"; în practică, genurile chiar au fuzionat, producând subgenul „manelorap". În ce privește sistemul de asemănări și diferențe, manelele și rapul, „pornind de la intenția lor de a reprezenta periferia, se întâlnesc într-o grămadă de puncte: împart o parte din public și, la nivelul universului discursiv, vorbesc despre *șmecheri* și *bagabonți*, fac apologia banilor și a sexului, cultivă emoția masculină a puterii. Pe scurt, la nivel de *ce se spune* seamănă foarte mult – diferă însă în mod fundamental la *cum se spune*. Rapul vrea să facă scandal – maneaua doar să distreze. Rapul spune că Adevărata Realitate e oribilă, «nu mai visa frumos, realitatea este rece» (BUG Mafia); maneaua că aceeași realitate e o feerie – fiindcă «banul te scoate în față/ te ține la suprafață» (Petrică Cercel, «Ca un bulgăr de zăpadă»). Rapul pretinde că exprimă valorile celor oprimați, ale marginalilor; maneaua că fix aceleași valori clandestine sunt valorile stăpânilor, ale sănătoasei majorități" („Rapul și maneaua: istoria unei coliziuni", *IDEA artă + societate*, nr. 48, 2015, p. 72; online: https://s3.eu-central-1.amazonaws.com/idea-revista/pdf/IDEA-%2348.pdf).
5. „Manelizarea din anii '80 caracterizează o a doua etapă a dezvoltării cartierelor de blocuri. În plină criză economică, acum, cartierele de blocuri trebuie construite repede [...]. Rahova, 13 Septembrie, Vitanul nou, parte din Pantelimon, parte din Colentina, parte din Berceni, Crângași sunt toate cartiere care, acum, aveau premisele transformării solidarității sociale în promiscuitate. Fără parcuri, fără spațiu verde, înghesuite, cartierele muncitorești noi sunt alcătuite din blocuri realizate mizerabil. [...] Blocurile sunt construite la șosea [...], zgomotul e infernal. Muzica lor: formațiile Generic, Azur și Albatros, care combină, în expresia instrumentală primitiv-industrială a sintetizatorului, ritmuri populare, țigănești și pop" (Alexandru Matei, „Moștenirea urbană ceaușistă – Liniștea interioară și gălăgia de la bloc", *CriticAtac*, 20 septembrie 2010, online: http://www.criticatac.ro/1178/mostenirea-urbana-ceausista-linistea-interioara-si-galagia-de-la-bloc).

Un cântec din anii '90 al formației Timpuri Noi, „Helga", stabilea o opoziție caracteristică între rockul elevat și maneaua inferioară prin intermediul vocii unui pușcăriaș cu gusturi primitive sugerate prin versurile „Mie-mi place maneaua și dansul, dansul din buric,/ Cât despre rock, mă frații mei, eu nu-nțeleg nimic". Urmărind reacțiile dezamăgite ale presei la nunta prea sobră a prințului Felipe al Spaniei, Andrei Pleșu conchide că „manelele au învins"[1]. În respingerea manelelor de către „lumea bună" a intrat și o doză apreciabilă de rasism. Manelele sunt asociate cu cultura roma, iar respingerea lor vehementă implică și respingerea „invaziei" acestei culturi în spațiul public; respingerea „țigăniei", „țiganizării" și „cocalarilor" care corup gusturile înalte ale poporului român, formate în spiritul folclorului „autentic" și al fugilor lui Bach. În ultimul deceniu lucrurile s-au mai schimbat totuși. Scriitori ca Adrian Schiop (care a și scris o carte fundamentală pe subiect[2]) au sesizat în manele un filon care poate fi exploatat: atât prin expresivitatea lui intrinsecă, cât și din perspectiva rezistenței pe care *mainstream*-ul culturii „respectabile" i-o opune. În ultimii ani, manelele au fost explorate atât de hipsteri, cât și de stânga culturală. Stângiștii au găsit în ele nu doar o formă de solidarizare cu cultura roma, ci și vocea unor periferii până atunci inaudibile. Totuși, deși manelele au intrat în acest circuit academic și ideologic al acceptabilității, multă vreme nu au produs influență la nivelul discursului artistic așa cum o făcuse hip-hop-ul. Momentul cel mai recent din recuperarea manelelor apare în volumul lui Timotei Drob *Tone de aur* (2019). Un text caracteristic se intitulează „Plângerile cocalarului":

Doamne te rog și vreau să-mi răspunzi
Doar vreau să știu cum am ajuns aici
În clipa de față că nu mai suport
Să văd mafioți care toți mă vrea mort!

1. „Manelele au învins. Au devenit o filozofie universală. Sigur că mulțimea are, prin definiție, o străveche nevoie de circ, paiete, ohtături și chiote. Dar acum dezamăgirile sunt exprimate de mari cotidiene, de cronicari fini, de designeri rafinați. Sensibilitatea nu se mai declară satisfăcută, dacă nu e tratată cu dulcețuri înecăcioase, cu senzații tari, cu scene brutale. Nunta regală trebuie să semene cu un serial sud-american, să miroasă a trandafiri și sânge, a patimă dezlănțuită, agonie și extaz. Viața nu are sens dacă nu e trepidant sentimentală, impudică, năclăită de afecte groase și grimase enorme. Vorba lui Teodor Mazilu: «Mie să-mi suferi, Cecilia!» Vrem să vedem ciufuleli și urlete, hohote de plâns, zgârieturi, lux dezmățat, penitență, coincidențe fatale, adulter, nedreptate, mizerie de operetă și sfințenie de pension. Vrem trăiri! Și nu mai putem avea trăiri, dacă nu ne dăm cu capul de pereți, dacă nu participăm spasmodic la drame de cartier, dacă nu suntem cotropiți de otrăvuri, delir neptunian și orgasm incontinent" (Andrei Pleșu, *Despre frumusețea uitată a vieții*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 264).
2. Adrian Schiop, „Cum au îngropat elitele României manelele. O poveste cu cocalari", *CriticAtac*, 25 ianuarie 2011, online: www.criticatac.ro/3957/cum-au-ingropat-elitele-romaniei-manelele-o-poveste-cu-cocalari. Schiop este autorul unei lucrări de doctorat pe subiectul manelelor, coordonată de Vintilă Mihăilescu, publicată sub titlul *Șmecherie și lume rea* (Editura Cartier, Chișinău, 2017). O altă teză de doctorat, *Subculturi muzicale în România post-comunistă*, a fost susținută de Loredana Marilena Ghimfus sub coordonarea Monicăi Spiridon. Vezi și lucrarea elaborată de Victor A. Stoichiță în urma unui stagiu la New Europe College în 2009-2010, „The Squire in the Helicopter" (2010), online: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00690158; de asemenea, Sabina-Adina Luca (coord.), *Tânăr în România. Noi valori, noi identități*, Editura Institutul European, Iași, 2013.

Cum de ai lăsat pe lume mafioți nebuni
De ce ai lăsat tu Duamne ură-ntre Români?
Acu' nu mai pot să las copiii la joacă
Teroarea mă-ngheață și mă-ngroapă

Noaptea nu dorm, grijile m-apasă
Banii fug de mine, tre' să vând o casă.
Mai am decât trei vile și un mic palat
Ce-o să le las la copii când voi fi mâncat?

Unde-o să ajungă toată munca mea de-o viață?
Am muncit ca sclavu' ce mă-sa pe gheață
Copiii mei e tot ce am mai scump pe pământ
Nu accept să rezist să îi văd plângând!

Dușmanii-mi dau târcoale, păsări răpitoare
Da' Guță-mi dă putere, el mă ține tare!
Car bani în gipan, pe două motoare
Cu șalupa ruptă-n pupă, zbor către soare!

Cine n-are mintea să priceapă că e varză
Cum că ar fi mafiotu' de pe primu' loc
Și invidios că n-are cum să dovedească
De ce el e un zero și io îs cel mai bengos![1]

În mâinile lui Drob, manelele devin un instrument politic și poetic. El preia din manele elemente de tehnică (versificație simplă), vocabular, retorică și imaginar material; plus, pentru autenticitate, câteva agramatisme. Drob introduce toate aceste ingrediente într-o construcție meta, în care mai scapă și ecouri din zona Nichita Stănescu sau Mircea Cărtărescu. Ultimul este, de altfel, principala referință ascunsă. În *Poeme de amor* (1983), Cărtărescu introdusese în poezia optzecistă romanțe și cântece de petrecere, amestecând într-un kitsch asumat pe Apollinaire cu versificația agramată („Podul Elefterie"):

sub podul Elefterie curge Dâmbovița
și dragostea mea.
aș vrea să rămân pe vecie aicișa.
să mă uit în apă și-n gol
și la tramvaiele care trece domol[2].

Ca și în cazul lui Cărtărescu, poezia lui Drob nu poate fi redusă la simpla parodie. Așa cum *Poeme de amor* sublimau nivelul parodic, și *Tone de aur* reinterpretează creativ manelele. În „Plângerile cocalarului", un prim nivel oferă mizanscena tipică din manele: un „șmecher" își expune bogăția materială (vile, bani, mașină, dar și familia), situându-se adversativ în raport cu niște „dușmani" care îi vor răul. E o schemă bazată pe ostentație și provocare, pe care Drob o

1. Timotei Drob, *Tone de aur*, Editura OMG, Alba Iulia, 2019, pp. 62-63.
2. Mircea Cărtărescu, *Poezia*, p. 531.

identifică şi o reproduce cu uşurinţă. El vehiculează elementele de recuzită (bogăţiile cu care se laudă personajul) într-o manieră *over the top*, care devine comică şi conştientă de sine prin acumulare şi concentrare; alternează expert zonele de agramatism („Mai am decât trei vile") cu cele fluente gramatical, după cum alternează metaforele stângace cu cele în care accelerează expresiv („Cu şalupa ruptă-n pupă, zbor către soare"); de asemenea, în ce priveşte construcţia, Drob virează expert la 180 de grade între începutul văicăreţ-defensiv şi sfârşitul care-l surprinde în plină ofensivă – vocea din poem începe prin a se plânge şi sfârşeşte, întorsătură comică, prin a ameninţa. De asemenea, textul mai cuprinde şi o serie de *triggers* pentru ironia urbană, precum grafia „Duamne". Deşi claviatura lui Drob este mult mai largă, manelele compun nivelul cel mai provocator. Aici se blochează o bună parte din reacţiile negative la poezia autorului. De fapt, Drob foloseşte manelele cât se poate de dialectic: le utilizează forma pentru a-i sâcâi pe rasiştii care reacţionează negativ la orice ţine de manele, dar instrumentează critic conţinutul lor împotriva valorilor – sexiste, mercantile – vehiculate adesea de acest conţinut. La nivel politic (care nu este mai puţin important decât cel poetic), *Tone de aur* îşi propune nici mai mult, nici mai puţin decât agresarea clişeelor idilice din zona familiei tradiţionale. Drob, a cărui agendă progresistă este mai veche, identifică următoarele zone de atac în celula familiei tradiţionale, sau mai bine zis în celula ideologiei reacţionare a familiei tradiţionale: rasism, sexism, naţionalism şi bigotism. Ele se regăsesc în cele trei secţiuni ale volumul, intitulate „Valori tradiţionale", „Băiatul tradiţional" şi „Raiul tradiţional". Pentru a demasca rasismul, Drob utilizează ca suport forma manelei. Sexismul este problematizat în texte precum „Hai cu mine fă", în care diverşi băieţi îşi celebrează machismul. Naţionalismul apare în „E ziua naţională". Bigotismul în „Mai multă credinţă nu strică". Ofensiva lui Drob nu se limitează la instrumentalizarea limbajului din zona culturilor urbane marginale, ci atacă şi zona *hipster-corporate* a tinerilor cu bani care amestecă limbajul motivaţional neoliberal cu rugăciuni adresate unui Dumnezeu *bling-bling*. Câte poeme în *Tone de aur*, atâtea voci. Şi câte voci, atâtea măşti pe care Drob le schimbă cu uşurinţă. E o poezie postironică, un *show meta* supraetajat, comic şi amar, imersiv şi *entertaining*, în care intră mai multe niveluri de apropouri, de manevre micropolitice, de subtexte şi intertexte.

BCU IASI/CETATEA CULTURALA

Partea a treia

Evoluţia ficţiunii

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 9

Concurența nonficțiunii

În decembrie 1989 ficțiunea intră într-o lungă perioadă de umbră. „Din seara de duminică, 17 decembrie [...] vremea ficțiunii se terminase: la Timişoara începuse istoria", constată în ianuarie 1990 Ana Blandiana; „trăim de o lună încoace prea concentrat pentru ca printre faptele noastre să mai rămână spaţiul necesar literaturii. De o lună încoace istoria a luat cu atâta hotărâre locul ficţiunii, încât cine dintre noi ar fi în stare să spună când şi cum i-l va mai da înapoi?"[1].

Erodarea statutului ficțiunii după 1989 este totuna cu erodarea statutului literaturii. De-a lungul comunismului ficțiunea literară jucase în multe roluri, adesea suplinind absența altor actori de pe scenă: informase în locul ziarelor, discutase idei în locul filozofiei, oferise evaziune în locul televiziunii ş.a.m.d. Însă cererea adresată ficțiunii de a interpreta toate aceste roluri intră într-un declin accelerat în decembrie 1989. Literatura mediase în nenumărate forme accederea la o realitate cenzurată şi la o piaţă controlată. Dar acum realitatea devine inflaționară pe o piață care nu mai suportă constrângeri. Ficțiunea suportă consecințele, deşi sistemul prin care ea fusese instituționalizată de-a lungul comunismului (Uniunea Scriitorilor, rețeaua de edituri şi publicații) păstrează pentru o vreme creierul reptilian al vechii ei situații.

Principala presiune pe care o suportă ficțiunea în anii '90 vine din două surse: gazetăria şi nonficțiunea autobiografică. Amândouă indică o concurență a realității nemediate ficțional – sau slab mediate – la care după 1989 literatura şi în particular ficțiunea trebuie să se adapteze.

Uriaşul succes de public al ziarelor în primii ani de postcomunism vine să compenseze setea de realitate pe care o presă comunistă cenzurată şi în bună parte ficționalizată propagandistic o produsese. Articolele de gazetă demască (comunismul) şi informează (în legătură cu comunismul), şi o fac repede, în fereastra unui efort intelectual de câteva minute. Un astfel de produs este mai adaptat vieții accelerate de după 1989, în care apariția noilor repere duce la discreditarea vechilor tabieturi. Printre aceste tabieturi se numără şi literatura ficțională, lungile romane politice de dinainte de 1990 pline de „şopârle" (secvențe subversive trecute de cenzură) care ofereau informații codificate cu privire la realitate; pentru a nu mai aminti de literatura experimentală (textualistă etc.), care subminase cu succes economia socialistă ținând ocupate echipe de cenzori, redactori

1. Ana Blandiana, „Locul ficțiunii", *România literară*, nr. 4, 1990.

şi critici. Desigur, rolul presei nu este doar de a informa, ci şi de a oferi divertisment. Ziarele redescoperă rapid senzaţionalul pe care presa din interbelic ştiuse să-l cultive şi să-l ofere. Sinteza fenomenului de tabloidizare rămâne până azi cotidianul *Evenimentul zilei*, înfiinţat în 1992 de Ion Cristoiu şi centrat pe un bombardament de ştiri senzaţionaliste, multe fabricate, de tipul: „Marţi, 28 septembrie a.c. [1993] în curtea gospodinei Sevastiţa M., aflată în strada Vatra din Paşcani, judeţul Iaşi s-a întâmplat un miracol: o găină a născut doi puii vii, unul fără un picior şi altul fără o aripă". Oferta ziarelor nu se reduce la gazetăria trivială, ci cuprinde şi ambiţii mai literare. Acest aspect a fost teoretizat de Cristian Tudor Popescu în manifestul „Literatura zilei", scris în 1999 ca replică la *Postmodernismul românesc* de Mircea Cărtărescu:

> Cărtărescu consideră că literatura ca reflectare a realităţii e pe ducă, lăsând loc literaturii postmoderne, care se hrăneşte din ficţiune. Subsemnatul crede invers: crisparea existenţială din România împinge literatura pe teritoriul gazetăriei, la limita reflectării instant. [...] Ca să intre în acest câmp literar prea puţin explorat, scriitorul român trebuie să-şi mai schimbe ideile despre sine. Trebuie să înveţe să scrie repede. Trebuie să înveţe să scrie scurt. Literatura *realtimelike* [...] nu permite rescrierea la nesfârşit a textului, revenirea, adăugirile. Nu permite desfăşurarea mulţumită de sine pe sute de pagini. [...] ea cere scriitorului să nu lucreze sub obsesia perenităţii. Literatura *live* nu permite rescrierea şi nu presupune recitirea. Pe cea din urmă nu o exclude, dar nu se naşte asistată de ideea ei. [...] Scriitorul trebuie să-şi asume o condiţie asemănătoare actorului de teatru, a cărui artă vie durează o seară, ceea ce nu-i interzice nicidecum valoarea şi frumuseţea. Să scrie nu cu gândul că va fi citit peste o sută de ani, ci cu dorinţa de a fi în mintea şi inima oamenilor pentru o zi[1].

Majoritatea cărţilor publicate de Cristian Tudor Popescu după 1989 – *Copiii fiarei* (1998), *Timp mort* (1998), *România abţibild* (2000), *Un cadavru umplut cu ziare* (2001), *Nobelul românesc* (2002), *Libertatea urii* (2004), *Sportul minţii* (2004), *Luxul morţii* (2007), *Cuvinte rare* (2009) ş.a. –, subintitulate „scrieri", asumându-şi aşadar calitatea de literatură, strângând texte publicate iniţial în *Adevărul*, în *Adevărul literar şi artistic* şi în *Gândul*, pot fi considerate ilustrări ale acestui concept de „literatură a zilei".

În ce priveşte concurenţa nonficţiunii, piaţa de carte este acaparată în primul deceniu postcomunist de o literatură testimonială care documentează un spectru larg de experienţe, în special experienţe de inadeziune şi traumă în raport cu comunismul. Ele aparţin unor reprezentanţi ai lumii interbelice (exilaţi în timpul comunismului sau rămaşi în ţară), unor victime ale sistemului represiv comunist,

1. Cristian Tudor Popescu, „Literatura zilei", *România literară*, nr. 31, 1999. Vezi şi replica lui Ion Simuţ: „Cristian Tudor Popescu cade în păcatul absolutizării propriei profesii: dacă domnia-sa e gazetar, tot ce-l înconjoară se transformă în gazetărie sau poate fi convertit în asta. În fond lumea întreagă nu e decât un talk show, numai că unii suntem transmişi în direct, alţii nu! [...] Dar asta nu înseamnă că acesta şi este sensul major în care evoluează lucrurile şi literatura. Gazetăria şi literatura sunt două domenii şi profesii complet diferite, având tangenţe înşelătoare" („Postmodernism şi gazetărie", *România literară*, nr. 37, 1999).

dar și unor persoane aparent bine integrate în comunism, care simt chemarea după 1989 să-și demonstreze inaderența la comunism prin publicarea unor jurnale sau memorii „de sertar". „Literatura de sertar", sintagmă denumind acea literatură care nu putuse fi publicată în comunism (cu atât mai mult cu cât în România nu se putuse dezvolta, din pricina represiunii, fenomenul samizdatului, al publicării underground, important în URSS și în alte țări din spațiul comunist), este unul dintre cele mai discutate concepte din anii '90[1]. Specia ei vedetă este memorialistica de închisoare. În timpul comunismului, închisorile politice de după 1947 fuseseră un subiect interzis, un tabu încălcat foarte rar, de pildă în *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980) de Marin Preda; dar fusese nevoie de autoritatea și influența lui Preda pentru ca romanul să poată fi publicat (disidența lui Paul Goma din anii '70 fusese provocată de cenzurarea romanului *Ostinato*, care prelucra într-un stil modernist-experimentalist, foarte puțin tranzitiv în raport cu viitoarea carte a lui Preda, experiența carcerală a autorului). După 1989 apar în ritm susținut scrieri ca *Jurnalul fericirii* de N. Steinhardt (1991), *Închisoarea noastră cea de toate zilele* de Ion Ioanid (I-V, 1991-1996), *Evadarea tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România* (1992) și *Evadarea imposibilă. Penitenciarul politic de femei Miercurea-Ciuc. 1957-1961* (1993) de Lena Constante. O subspecie o reprezintă scrierile privind deportările în URSS: *20 de ani în Siberia. Amintiri din viață* de Anița Nandriș-Cudla (1991), *Pătimiri și iluminări din captivitatea sovietică* de Radu Mărculescu (2000) etc. Comparabile ca prestigiu sunt jurnalele din interbelic: Jeni Acterian, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit* (1991), Grigore Gafencu, *Însemnări politice. 1929-1939* (1991), Mihail Sebastian, *Jurnal* (1996), Alice Voinescu, *Jurnal* (1997); sau memoriile având ca obiect interbelicul: Ion Negoițescu, *Straja dragonilor* (1994), Petre Pandrea, *Memoriile mandarinului valah* (2000). De asemenea, o poziție foarte vizibilă ocupă jurnalele și memorialistica privind comunismul: I. D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (I-II, 1991-1993), Mircea Zaciu, *Jurnal* (I-IV, 1993-1998), Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog. Memorii* (1994), Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate* (1994), Virgil Nemoianu, *Arhipelag interior. Eseuri memorialistice (1940-1975)* (1994), Gabriel Dimisianu, *Amintiri și portrete literare* (2003), Nicolae Manolescu, *Viață și cărți. Amintirile unui cititor de cursă lungă* (2009). Postcomunismul devine și el obiectul jurnalelor, începând cu cele publicate de Paul Goma (I-III, 1997), Monica Lovinescu (I-VII, 2003-2014, acoperind perioada 1981-2002), Mircea Cărtărescu (I-IV, 2001-2018) și sfârșind cu jurnalul lui Radu Vancu (2017).

Tot acest succes de public și de critică al nonficțiunii va produce diverse tentative de emulație din partea autorilor de ficțiune. De pildă, Lucian Dan Teodorovici încearcă în *Matei Brunul* să replice memorialistica de închisoare. Iar Norman Manea oferă în *Întoarcerea huliganului* (2003) un *memoir*, o formă mixtă între roman și memorii, care vorbește despre deportarea evreilor în Transnistria în anii '40. Există însă și un filon livresc al regimului nonficțional/autobiografic, care precedă moda anilor '90. Acest filon fusese reprezentat în comunism de autori ca Radu Petrescu (autorul unui amplu jurnal livresc din care publicase

1. Alexandru George, „Literatura de sertar", în *idem*, *Reveniri, restituiri, revizuiri*, Editura Cartea Românească, București, 1999, pp. 391-396.

câteva volume expurgate de orice referință politică) sau Octavian Paler. După 1989 Paler continuă să publice și să aibă succes ca autor de „literatură personală", în care relatează în forme mai mult sau mai puțin ficționalizate călătorii în Statele Unite sau experiența unui infarct. Un scriitor mai apropiat de formula lui Radu Petrescu este Livius Ciocârlie, care publică numeroase jurnale, memorii și volume de reflecții livresc-existențiale pornind de la pretexte anecdotice cotidiene. Jurnalele lui Mircea Cărtărescu reprezintă și ele un vast șantier literar pe suprafața căruia coexistă un jurnal de creație, un jurnal de vise, un jurnal al existenței de zi cu zi.

Cel mai notoriu reprezentant al literaturii personale este probabil Gabriel Liiceanu. Traseul lui cultural poate fi definit prin recursul la două jurnale apărute la un interval de aproximativ două decenii. *Jurnalul de la Păltiniș* (1983), unul dintre bestsellerurile anilor '80 (scris între 21 martie 1978 și iulie 1981 din ipostaza de discipol fidel al lui Constantin Noica), oferea „un model paideic în cultura umanistă", o utopie a ascensiunii spirituale prin exercițiul ascezei filozofice. În *Ușa interzisă* (2002), Liiceanu revine asupra subiectului, reflectând asupra eșecului acestei utopii ce oferise în ultimii ani de comunism un model de evaziune. Liiceanu nu mai visează acum să producă tratate filozofice care să schimbe lumea, așa cum sunase lecția lui Noica. El respinge pretențiile înșelătoare ale filozofiei și ale filozofilor, acuzați de scindare a ființei („Gândirea lor era într-o parte, iar viața lor într-alta"). Literatura – în varianta „literatură personală" – este acum asumată făți. Producerea de literatură este noul cuvânt de ordine, vocație, în fine, recunoscută ca legitimă din unghiul capacității ei de a face audibil în mod autentic murmurul „vibrației de ființă". Linia din *Ușa interzisă* a continuat – fără să mai atingă însă intensitatea de aici – în volumele *Scrisori către fiul meu* (2008), *Întâlnire cu un necunoscut* (2010), *Caiet de ricoșat gânduri sau Despre misterioasa circulație a ideilor de-a lungul timpului* (2019), în care Liiceanu prelungește explorarea de sine în regim autoficțional. În această etapă referința proximă este Octavian Paler; dintre asemănări pot fi enumerate patetismul, predilecția pentru referințe din Antichitatea greco-latină coexistând cu ancorarea în diverse neaoșisme, proiectarea propriei interiorități pe pânze dintre cele mai arhetipale, mai pline de semnificații înalte, melanjul de pagini frumoase cu pasaje bombastice, talentul de a spune banalități cu aplomb ș.a.m.d.

Capitolul 10

Metarealismul postmodern

Realism şi metarealism

Realismul[1], referinţa standard în materie de ficţiune de-a lungul ultimelor două secole, este precedat în România de literatura de senzaţie, importată prin traduceri şi imitaţii de la mijlocul secolului al XIX-lea[2]. Există unele rudimente de realism în scrieri precum *Ciocoii vechi şi noi* (1863), dar şi acolo doar în fuziune cu senzaţionalul. Totuşi, necesitatea unei forme cuprinzătoare de realism *à la* Balzac este reclamată în epocă de Radu Ionescu în romanul-eseu *Don Juanii de Bucureşti* (1861-1862): „Dacă trebuie să credem că suntem încă foarte departe de *Comedia umană* a lui Balzac şi, prin urmare, de *Comedia socială* a noastră, putem însă a avea romanţe de obiceiuri care să ne reprezinte câte o faţă numai a societăţii noastre, câte unul numai din numeroasele tipuri cari vedem împrejurul nostru"[3].

Primii noştri scriitori realişti sunt I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, B. Delavrancea, însă realismul apare la ei în diverse combinaţii – mai mult sau mai puţin stabile – cu alte formule.

În *Mara* (publicat în 1894 în foileton), cel mai important roman al lui Slavici şi primul mare roman românesc, fuzionează trei coduri: idilic, naturalism şi realism. Realismul priveşte partea materială a acumulării primitive de capital de către Mara, văduva săracă cu doi copii care oferă literaturii române, după cum observa Nicolae Manolescu, primul model de *businesswoman*. Prin negoţ, concesiuni, speculă, camătă şi economii, Mara reuşeşte să strângă un capital impresionant în cei trei ciorapi pe care-i ascunde acasă – doi pentru copii, „sărăcuţii

1. Marian Popa, *Realismul*, vol. I-III, studiu introductiv, antologie şi note de Marian Popa, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969; *Conceptul de realism în literatura română*, antologie şi studii de Al. Săndulescu, Marcel Duţă şi Adriana Mitescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.
2. O combinaţie amuzantă între teoria realismului (ca mimesis/oglindire a realităţii) şi romanţ/*romance* apare la C. D. Aricescu, în prefaţa la traducerea din 1856 a romanului *Octav* de Alfred de Musset: „Romanţul [...] e un spechi [*oglindă*] ce reflectă viţiile şi virtuţile, sublimul şi grotescul; cei buni se îmbunătăţează, bucurându-se că-şi văd inima în ăst spechi; cei răi rămân tot răi sau devin mai răi; pentru fericirea Omenirei, tulpinele putrede cad, iar ramurele fragede produc fructe nouă şi suave" (*Conceptul de realism în literatura română*, p. 31).
3. *Conceptul de realism în literatura română*, p. 33.

mamei", şi unul pentru bătrâneţile ei. Ea reprezintă, în termenii lui E. Lovinescu (care se referea la *Ion* de Liviu Rebreanu), „tipul voliţional", personajul energic care răzbate prin voinţă într-un mediu ostil sau dificil: o tipologie caracteristică multă vreme mai mult pentru proza ardelenească decât pentru cea din Muntenia şi Moldova, unde „tipul voliţional" este redus la personajul arivistului – ca în *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon – şi privit cu o antipatie nedisimulată. Mara apare însă mai complexă decât simplul arivist. Ea este un personaj realist în sens balzacian, în care acţionează atât patologia avarilor de tipul moş Goriot sau Hagi-Tudose, cât şi un model emulativ de feminitate voluntară pe care literatura română – mai curând săracă în astfel de personaje – îl va reîntâlni abia odată cu Vitoria Lipan din *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu. Plasat pe valea Mureşului, în arealul geografic dintre Radna, Lipova şi Arad, în deceniul care urmează revoluţiei de la 1848, când Transilvania se mai afla sub autoritatea Imperiului Austriac, înainte de realizarea monarhiei duale austro-ungare, romanul are şi un important caracter etnografic, prezentând detaliat viaţa breslelor (breasla cojocarilor din Lipova, în fruntea căreia se află „maistrul" Bocioacă) şi raporturile etnice tensionate. Partea idilică[1] din *Mara* se găseşte în povestea de dragoste dintre Persida, fiica Marei, şi Naţl, fiul măcelarului neamţ Hubăr. Deşi cei doi înfruntă o serie de piedici şi prejudecăţi aparent insurmontabile (etnice, religioase şi sociale), dragostea dintre ei se dovedeşte mai puternică, iar restul relaţiilor vor trebui să se modeleze după ea. Însă, spre deosebire de nuvele precum „Scormon", care începeau şi sfârşeau în aceeaşi cheie a idilicului, odată cu căsătoria protagoniştilor, în *Mara* idilicul este finalmente corodat de codul realist al romanului. Dragostea eterică se sfârşeşte la scurtă vreme după ce Persida şi Naţl se căsătoresc în secret şi fug de acasă. Ea este subminată de dificultăţile materiale cu care se întâlnesc cei doi, fiind înlocuită de un comportament abuziv din partea bărbatului şi de resemnare orgolioasă din partea femeii. În fine, naturalismul din *Mara* priveşte ceea ce Slavici descrie ca un determinism ereditar: Hubăr are un fiu ilegitim, Bandi, al cărui secret îl păstrează doar pentru sine. Fiul sfârşeşte prin a-şi ucide tatăl în ultima scenă a romanului, într-un acces de nebunie sau pentru a-şi răzbuna mama siluită (este doar o sugestie) de Hubăr. Hybrisul provocat de transcenderea normei acţionează şi prin Naţl, fiul legitim, care ridică mâna împotriva tatălui, stăpânindu-se doar în ultima clipă. Mai mult, însuşi Naţl pare să reproducă temperamentul ascuns, slab şi violent al tatălui: deşi nu-i iartă lui Hubăr că îi chinuise mama, Naţl devine la rândul său violent faţă de Persida. Primii critici ai cărţii au văzut în omorul din final un gest nemotivat şi abrupt. De fapt, Slavici îl construieşte minuţios, printr-o serie de anticipări. Crima joacă rolul simbolic al unui sacrificiu plătit în sânge prin care lumea romanului este repusă în ţâţâni. O astfel de programare narativă şi simbolică iese la rândul său din parametrii materialişti ai naturalismului, intrând mai curând în zona ritualizată din lumea organicistă a idilei. Aşadar, în *Mara* cele trei coduri nu sunt prezente

1. Pentru idilic, vezi M. Bahtin, „Cronotopul idilic în roman", în *idem*, *Probleme de literatură şi estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile, Editura Univers, 1982, pp. 455-473. Trăsăturile generice ale idilei inventariate de Bahtin: legătura organică cu un spaţiu-fetiş; limitarea la „câteva realităţi principale ale vieţii: dragostea, naşterea, moartea, căsătoria, munca, mâncarea şi băutura, vârstele" şi sublimarea sexualităţii; proiectarea acţiunilor umane pe fundalul naturii.

în forma lor pură, ci într-o versiune ajustată. Mai bine zis, codurile didactice (idilicul şi naturalismul) sunt modificate pentru a deveni compatibile cu cadrul mai larg al realismului critic. Realismul reprezintă factorul de mediere între registrele romanului şi codul dominant al acestuia, care absoarbe şi neutralizează exagerările celorlalte maniere. Acestei preeminenţe a realismului i se datorează de altfel şi impresia de modernitate pe care cartea o păstrează până azi.

În a doua parte a secolului al XIX-lea, conceptualizările realismului evoluează deocamdată pe două direcţii: una idealist-hegeliană (chiar platoniciană), ce distinge realitatea contingentă de adevărul universal al artei şi vede deci în realitate un simplu cadru variabil[1]; şi una materialist-naţională ce invocă necesitatea realismului pentru descoperirea/revelarea unui „suflet românesc", adică a unui specific naţional. În studiul „Literatura română şi străinătatea" (1882), Titu Maiorescu – care nu foloseşte totuşi termenul „realism", deşi îl implică – distinge tragedia (având ca personaje „mai ales regii şi eroii, în genere un tip de o puternică individualitate, dar fără nicio mărginire naţională şi afară de orice ideea tipică de clasă") de „roman şi novelă", în care „persoana principală este în esenţă pasivă" şi dependentă de condiţiile exterioare, cărora nu le poate impune propria voinţă:

> De aceea, susţinem acum noi, subiectul propriu al romanului este viaţa specific naţională şi persoanele principale trebuie să fie tipurile unei clase întregi, mai ales a ţăranului şi a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpânirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfăţişează în sine toată puterea impersonală a tradiţiei de clasă, şi totdeodată exprimarea simţirilor şi pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească şi mai puţin meşteşugită prin nivelarea culturii înalte[2].

O teorie mai aplicată, dar în acelaşi sens, face N. Iorga în 1890 într-o serie de articole („Este posibil realismul?", „Variaţiile unei formule", „Realul în artă") în care, pe urmele lui H. Taine, vede în realism refractarea unui „fragment din marea realitate" printr-un „temperament omenesc distinct"[3], dar şi în funcţie de mediu şi de alte condiţionalităţi. Pentru Iorga, realismul aduce o lărgire a sociogramei, incluzând, alături de vechile categorii (regii şi eroii amintiţi de Maiorescu), şi ţăranii sau plebea: „Realismul înseamnă numai: *lărgirea câmpului artei,*

1. Vezi Bonifaciu Florescu, „Adevărul şi originalitatea în literatură" [1880]: „Adevărul şi realitatea nu sunt vorbe sinonime în literatură, mai ales, şi în arte, al căror domeniu este adevărul, nu realitatea. Realitatea este ce există, ce cade sub simţurile noastre, ce vedem şi simţim, ce există astfel precum îl vedem şi-l simţim: are un caracter contingent şi tranzitoriu. Realitatea de azi nu este cea de mâine. Realitatea este individuală, locală, temporară; adevărul, din contra, aparţine spiritului nostru, [...] ca dotat de un caracter absolut [...]. Adevărul este nevariabil, absolut, neprescriptibil, general, constant, permanent. Adevărul şi frumosul sunt obiectul artei: realitatea nu trebuie decât să servească a lămuri şi a face să apară adevărul, care nu este totdeauna aparent, pe care realitatea-l învăluieşte şi adesea îl năbuşeşte" (*Conceptul de realism în literatura română*, p. 37).
2. Titu Maiorescu, „Literatura română şi străinătatea" [1882], în *idem*, *Opere*, vol. 1, ediţie îngrijită, note şi comentarii de D. Vatamaniuc, studiu introductiv de Eugen Simion, Editura Fundaţiei Naţionale pentru ştiinţă şi Artă, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 557.
3. N. Iorga, „Este posibil realismul?" [1890], în *Conceptul de realism în literatura română*, p. 98.

primirea celor proşti, celor umiliți, celor răi, în cercul ei de zugrăviri"[1]. Totuşi, pentru Iorga ideea că ar exista o normă în funcție de care un personaj țăran poate fi judecat ca autentic este bizară: „Am putea cita şi la noi asemenea cazuri când se impută unui dramaturg că țăranii lui nu sunt țărani, fiindcă ştie criticul că alt fel sunt țăranii. Nu predicați deci fotografierea impasibilă a naturii, nu scoateți ochii scriitorilor cu lipsa de adevăr a caracterelor. Omul care a făcut tipuri logice cu sine însuşi a făcut o operă vie şi nu i se cere nimic mai mult"[2]. Un punct asemănător exprimă G. Ibrăileanu[3]. Şi este evident de ce: o astfel de ipoteză justifică tezismul în artă. Dacă nu există un adevăr în afară de adevărul poetic, atunci nimeni nu-l împiedică pe scriitor să croiască personajul unui țăran aşa cum doreşte. Totuşi, Ibrăileanu, ca fost marxist, are grijă să adauge şi o componentă materialistă obiectivă, care totuşi nu depăşeşte semnificativ idealismul lui Bonifaciu Florescu – şi anume că artistul va trebui să-şi ajusteze – mai mult sau mai puțin spontan – adevărul la situația din teren: „e clar că poetul nu numai *va percepe* realitatea conform cu temperamentul său, dar încă *va selecta*, va alege din realitate, ceea ce, într-un sens sau altul, va fi expresia sentimentalității sale, *justificarea* sentimentalității sale"[4]. Toate aceste manevre sunt menite să ducă la o finalitate în două etape: zugrăvirea sufletului românesc[5]; zugrăvirea claselor defavorizate.

Aşadar, introducerea realismului are o dublă componentă națională şi de clasă. Aceasta rămâne cât se poate de vizibilă în *Ion* de Liviu Rebreanu (1920), romanul fondator al realismului interbelic. El urmăreşte, pe de o parte, lupta unui țăran pentru emancipare socială, iar pe de alta, lupta micii intelectualități din satul transilvănean pentru emancipare națională. Componenta națională va deveni din ce în ce mai reacționară şi mai puțină compatibilă cu realismul, fiind treptat delegată fanteziilor istorice precum cele semnate de Mihail Sadoveanu. Dar partea socială va rămâne relevantă. În anii '50, momentul de reinițializare critică a realismului prin intermediul realismului socialist, romane de bază sunt *Morometii* de Marin Preda sau *Bărăgan* de V. Em. Galan.

Decalajul de aproape jumătate de secol față de scene precum Franța a determinat un decalaj structural, care a afectat toate problematizările ulterioare ale realismului în România. O primă consecință: realismul este importat odată cu naturalismul; spre finele secolului al XIX-lea cei doi termeni circulă la noi

1. *Idem*, „Variațiile unei formule" [1890], în *Conceptul de realism în literatura română*, p. 102.
2. *Idem*, „Realul în artă" [1890], în *Conceptul de realism în literatura română*, p. 105.
3. „Zugrăvirea realității nu mă interesează decât întru cât ea *ilustrează* concepția poetului. De aceea îi cer – îi cerem toți – ca, în *ilustrarea* concepției sale, să *nu falşifice* realitatea, atâta tot; adică să aleagă din *realitate* haina concepției sale" (G. Ibrăileanu, „Scriitori şi curente" [1906], în *idem*, *Opere*, vol. III: *Publicistică (iulie 1889 – decembrie 1906)*, ediție îngrijită de Victor Durnea, Academia Română, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2019, p. 495).
4. G. Ibrăileanu, „«Reproducerea» realității" [1906], în *idem*, *Opere*, vol. III, p. 578.
5. „Desigur că un suflet *românesc* va face o operă *românească*, orice subiect şi-ar alege, chiar din viața străină, căci va privi viața străină prin o prismă românească, dar desigur că opera va fi mai românească, mai interesantă şi pentru noi, şi pentru străini, când concepția şi sentimentul unui scriitor se vor manifesta cu *ocazia* vieții românești [...] – când şi *concepția* şi *reprezentarea* ei vor fi [românești]" (G. Ibrăileanu, „Scriitori şi curente", p. 498).

în alternanţă liberă, termenul „naturalism" fiind însă preferat de critici ca G. Ibrăileanu[1]. Altă consecinţă este caracterul subdimensionat al literaturii realiste. Neavând la dispoziţie o perioadă în care să se dezvolte, niciun autor cu producţie industrială precum Balzac sau Dickens, literatura română din secolul XX a asistat la dublarea trunchiului firav al realismului prin încercări de importare şi adaptare a unor formule mai inovatoare testate în Occident: proustianismul (Camil Petrescu, Anton Holban), autenticismul gidian (Mircea Eliade), experimentalismul joycean (Eliade, Ion Biberi). O astfel de situaţie l-a îndemnat pe G. Călinescu să pledeze în interbelic – inclusiv prin scrierea unor romane precum *Enigma Otiliei* – pentru un realism balzacian, adică pentru întoarcerea la o evoluţie organică, fără salturi bruşte.

Anii '50, care aduc realismul socialist şi prin el se întorc la tradiţia realismului critic din secolul al XIX-lea, reuşesc să împlinească parţial dezideratul lui Călinescu, prin scrieri precum trilogia lui Petru Dumitriu, *Cronică de familie*, cea mai complexă sociografic piesă a realismului din România. Numeroase titluri realiste importante apar în această perioadă: *Desculţ* de Zaharia Stancu (1948), *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu (1952), *Bietul Ioanide* de G. Călinescu (1953), *Un om între oameni* de Camil Petrescu (1953), *Bărăgan* de V. Em. Galan (I-II, 1954-1959), *Moromeţii* de Marin Preda (vol. I, 1955), *Străinul* de Titus Popovici (1955), *Groapa* de Eugen Barbu (1957), *Ion Sîntu* de Ion Marin Sadoveanu (1957), *Glasul* de Iulian Vesper (1957). Mai poate fi citată seria satirică a lui I. Ludo dedicată lumii interbelice, formată din *Paravanul de aur*: *Domnul general guvernează* (1953), *Starea de asediu* (1955), *Regele Palaelibus* (1957), *Salvatorul* (1959), *Ultimul batalion* (1960). Dar şi romane de aventuri ca *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran (1954) şi *Cireşarii* de Constantin Chiriţă (1956), plus romane SF, poliţiste (Theodor Constantin) ş.a.m.d.

Însă, începând cu anii '60, când caracterul prescriptiv al realismului socialist intră în declin, prozatorii încep din nou să-şi pună problema resincronizării cu formule importate mai recent decât realismul din Occident: Noul Roman francez în anii '60, realismul magic în anii '70, postmodernismul în anii '80. Aceste formule şi căutări deschid drumul fenomenului metarealismului – o depăşire/relativizare a realismului. La toţi metarealiştii există un nivel realist de bază, doar că acesta nu îşi impune gravitaţia la nivelul întregului. Primul val este plasat aşadar în anii '60, când începe să publice Mircea Horia Simionescu, a cărui literatură apropiată de Borges – în primul rând tetralogia *Ingeniosul bine temperat*, formată din *Dicţionar onomastic* (1969)[2], *Bibliografia generală* (1970), *Breviarul (Historia calamitatum)* (1980) şi *Toxicologia sau Dincolo de bine şi dincoace de rău* (1983) – trăieşte din inginerii textuale complicate şi fundamental ironice care vor permite ulterior asumarea lui în anii 1980-2000 ca precursor postmodernist[3]. Alături de Mircea Horia Simionescu, din aşa-numita Şcoală de

1. Teodora Dumitru, *Modernitatea politică şi literară în gândirea lui E. Lovinescu*, pp. 163-164, n. 1.
2. Acest prim volum avea să fie întregit prin *Jumătate plus unu* (1976); versiunea integrală avea să fie publicată în 2000, sub titlul *Dicţionar onomastic*.
3. „Avem, în opera lui Mircea Horia Simionescu şi a lui Radu Petrescu, primul monument de literatură deplin şi incontestabil postmodernă din proza românească" (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 363).

la Târgovişte mai face parte RADU PETRESCU ; miniromanul *Sinuciderea din grădina Botanică* (în volumul *Proze* din 1971) foiletează pe repede înainte mai multe convenţii narative şi genuri literare. Tot în cadrul Şcolii, *Ficţiune şi infanterie* (1980) de COSTACHE OLĂREANU este un metaroman *à la* André Gide din *Paludes* având ca pretext pierderea unui manuscris şi ca subiect imposibilitatea autorului de a-l reconstitui. Romancierul Victor Testiban asistă la fărâmiţarea, în ceea ce ţine de convenţie şi artificiu, a ficţiunii pe care o imaginase, concomitent cu trecerea ei în actele de stare civilă, adică în realitate. Un proces care inversează ironic, epuizându-l, visul lui Balzac de a concura starea civilă. Începând tot cu anii '60, o serie de prozatori se extrag din menghina realismului socialist prin mimetizarea unor autori occidentali precum cei din cercul Noului Roman francez ; este cazul lui NORMAN MANEA, care importa/adapta forma practicată de autori marxişti ca Robbe-Grillet ş.a., eliminând-i însă conţinutul marxist şi chiar instrumentând-o împotriva sistemului ideologic marxist. Printre autorii care practică metarealismul în anii '60-'70 se găsesc chiar foşti realist-socialişti precum V. EM. GALAN. Romanul acestuia *Şahul dublu de la Armor* (1970) mimează parodic descifrarea cu ajutorul computerului a scrierii necunoscute de pe un monument druidic descoperit în Bretania – în fond, pastişând *avant la lettre* metoda fantezistă prin care Ion Gheorghe a „citit" în monedele trace o întreagă naraţiune mitologică. Un alt autor este VINTILĂ IVĂNCEANU, prin romanul *Nemaipomenitele păţanii ale lui Milorad de Bouteille* (1970). Se recontextualizează aici, de la o distanţă ironică şi autoironică *à la* Lawrence Sterne, aparatul laborios al biografiilor şi genealogiilor întâlnite în proza secolelor XVII-XVIII. Prelucrarea „izvoarelor" e realizată cu o ingenuitate prefăcută, de tip Borges : sursele fanteziste sunt consemnate, colate, luate în serios, corectate în părţile prea de tot incredibile, interpretate detectivistic în funcţie de enciclopedia unor cunoştinţe inventate. Sunt introduse şi pastişate diverse subcoduri literare, fiind frunzărite registrele convenţionale de genul aforismelor, panseurilor, schimbului epistolar. Personajul autorului este introdus prin intermediul unui jurnal de creaţie *à la* Gide ; dar acesta nu e decât un pretext narativ pentru ca autorul să dea cu tifla ficţiunii sale. De asemenea, nu pot fi omise romanele lui MARIAN POPA. *Doina Doicescu şi Nelu Georgescu* (1977), primul dintre ele, e o *Cartea nunţii* prelucrată prin Alphonse Allais sau prin partea de „proză absurdă" din literatura lui I. L. Caragiale. Romancierul realizează, precum G. Călinescu, o poveste mondenă, în ambient urban, dar textul este o suită de descrieri – reflex Le Nouveau Roman – ale raporturilor dintre personaje altfel goale, reduse la condiţia lor onomastică, şi aceea interşanjabilă (paginile de început prezintă, în cel mai pur stil Allais, un dialog telefonic între Doina, care se dă drept Lia, şi Gigi, care se prezintă drept Nelu). Totul este tapetat cu citate şi aluzii literare. *Călătorie sprâncenată* (1980) valorifică, pornind de la convenţiile însemnărilor de călătorie, o serie de tehnici care coagulează doar prin veinţa experimentalist-ironică : începând cu reflexele jurnalului de călătorie, continuând cu excursul comparatist-subversiv Noi *vs* Ei şi terminând cu tratarea parodică a unor cărţi şi autori, precum *Divina Comedie* (naratorul e condus în infernul unei suburbii occidentale de către un Vergilio Dante), Wilhelm Hauff (*Piticul Nas-Lung*, din *Basme*), I. L. Caragiale (din *Grand Hôtel „Victoria Română"*), Adrian Marino (*Caiete europene*) ş.a., sau cu plagiatul autodeconspirat

din Théophile Gautier, de la care se împrumută descrierea unui tablou. Pornind ironic de la literatura realist-socialistă, *Podul aerian* (1981) suprapune conceptul de lume comunistă peste acela de cea mai bună dintre lumile posibile, în care până şi accidentalul participă la împlinirea necesităţii istorice, metonimizată prin suprarealistul „pod aerian". Pe fondul, subversiv şi marcat intertextual, al pastişării literaturii triumfaliste de şantier, romanul nu are personaje principale ; toate sunt secundare şi episodice. O descriere posibilă a (non)acţiunii romanului e dată de apariţia şi dispariţia a sute de personaje, multe cu o simplă prezenţă nominală.

Valul optzecist. Explorare

Optzeciştii compun prima generaţie care îşi pune sistemic problema metarealismului. Dincolo de influenţa literaturii postmoderne americane care se exercită asupra lor, poate fi stabilită o corelaţie între scrierile optzeciştilor şi creşterea caracterului ficţional al aproprierii oficiale a realităţii în anii '80 (prin statisticile din ce în ce mai falsificate ale ultimilor ani de comunism, în care se raportau cifre uriaşe de producţie în industrie şi agricultură). Metarealismul optzecist este o consecinţă forţată a comunismului târziu (contrar tezei susţinute de Eugen Negrici că ei ar fi abandonat realismul omniscient-balzacian din comoditate[1]). Optzeciştii întreţin un raport de suspiciune nu atât cu realitatea (pe care pretind că o expun în versiuni mai autentice decât scriitorii din generaţiile anterioare), cât cu metoda vechiului realism omniscient şi totalizator[2]. Un articol de Gheorghe Crăciun este intitulat chiar „Realismul ca pericol" : pe lângă reproşul că realismul socialist din anii '50 ar fi şters cu buretele „achiziţiile" interbelice ale prozei

1. „La începutul anilor '80, într-o literatură ca a noastră care numără abia câţiva balzacieni, un singur mare realist şi niciun veritabil proustian, unde formele baroce şi cele manieriste sunt greu de găsit, într-o astfel de literatură abia întrevată şi tânără în esenţa ei, dintr-odată totul a început să pută a ofilire şi apă stătută. Unei grupări de absolvenţi ai filologiei bucureştene (deveniţi, printr-un şir de împrejurări favorabile, din ce în ce mai influenţi) i s-a părut că, în plin comunism, în jurul anului 1980, după 150 de ani de istorie a beletristicii în limba română şi la numai două decenii după teribila experienţă realist-socialistă, tot ce trebuia spus a fost spus şi că pentru această literatură venise momentul acela de sfârşit al cursei, când eşti tentat să-ţi revezi cu ironie modul cum ai alergat şi să mai faci, în spirit cabotin, câţiva paşi" (Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003, p. 401).
2. Vezi şi observaţia Adrianei Stan cu privire la felul mefient în care Nicolae Manolescu, un critic apropiat de optzecişti, priveşte categoria realistă a doricului în *Arca lui Noe*: „Manolescu îşi distribuie inegal simpatia pe cele trei vârste ale romanului. Dintre ele, cel mai rău iese doricul. [...] criticul tinde să vadă o atitudine «represivă», aproape deloc vreun sens comunitar protector, mai mult, apropie la un moment dat «supraindividualitatea» narativă de formula «etatismului». Acest lanţ asociativ face ca unele din remarcile pur teoretice despre «impersonalitatea» vocii narative şi caracterul ei dominator să poată fi ele însele citite aluziv şi cu adresă contemporană. Faptul că doricul reapare în contextul colectivist de după 1948, într-o formă pe care (cu excepţia lui Preda) criticul o consideră artificială, nu face decât să întărească ideea că această formulă narativă intră mai uşor în complicitate cu discursul puterii" (*Bastionul lingvistic*, p. 262).

românești, Crăciun îi acuză pe scriitorii realiști de trădarea universalului spiritual în favoarea contingentului social, a determinismului material:

> Marin Preda, Petru Dumitriu, George Călinescu, Eugen Barbu și Zaharia Stancu reduc, printr-o simplă tăietură epistemologică, realitatea și umanul la o singură dimensiune, esențială, cu toate că nu și unică. Viața, lumea sunt rezumate la social, individul uman e un prizonier al mediului său contingent. Până la urmă totul este supus determinismului existenței materiale. Personajele cărților aspiră la a deveni niște expresii veridice ale oamenilor de pe stradă, însă în felul acesta ele rămân definitiv niște prizonieri ai istoriei. [...] tocmai aici, în spațiul realismului strict căruia i se acordă și astăzi performanța de a fi reușit să creeze oameni în carne și oase, individul uman e mult mai puțin decât în realitate. Din ființă el a devenit ins. Apartenența lui la modelul atemporal, mitic și mistic al omului din totdeauna nici nu poate intra în discuție. Moromete nu e un Don Quijote, Ioanide nu e un Faust. Tipicitatea realistă, câtă există, nu are nimic comun cu metafizica unei naturi umane eterne[1].

Crăciun refuză „pedestrul realism de dosar de cadre" în favoarea unui concept idealist-solipsist-autarhic de literatură, pe care-l ilustrează apelând la Școala de la Târgoviște. Pentru Crăciun, ontologia repetă filologia – din moment ce lumea trece, pentru subiectul cunoscător, prin reprezentarea noastră cu privire la lume, înseamnă că lumea este înainte de toate această reprezentare, adică fundamental un text autosuficient:

> Adevărul lumii există doar ca adevăr al operei. Lumea nu are niciun înțeles în ea însăși, cum cred realiștii doctrinei, ea este întotdeauna o construcție mentală. Poate că acesta este și cel mai mare câștig al școlii epice cu epicentrul la Târgoviște: ideea că literatura nu depinde atât de real, cât de ea însăși. Realul, oricum l-am lua, nu e altceva decât o proiecție intelectual-sensibilă, databilă istoric. Realismul e o convenție a unui tip îngust de reprezentare și nimic peste asta[2].

Așadar, metarealismul optzeciștilor ia forma predilectă a metaficțiunii[3]. Însă, spre deosebire de membrii Școlii de la Târgoviște, care celebrau autarhia livrescă, izolarea evazionistă în labirinturile pline de ecouri ale literaturii, optzeciștii își

1. Gheorghe Crăciun, „Realismul ca pericol" [1996], în *idem*, *Scriitorul și Puterea sau Despre puterea scriitorului*, ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, prefață de Caius Dobrescu, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 318.
2. *Ibidem*, p. 320.
3. Metaficțiunii i s-au dat numeroase definiții, însă de bază rămâne cea dată de William H. Gass în 1970: „There are metatheorems in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul, everywhere lingos to converse about lingos are being contrived, and the case is no different in the novel. I don't mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O'Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafictions" (William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, Alfred A. Knopf, New York, 1970, pp. 24-25). Pentru discuții terminologice și incursiuni comparative, vezi Anamaria Blanaru, *Metaficțiunea contemporană. Dublă lectură a romanului românesc și spaniol*, Editura Adenium, Iași, 2014.

atribuie o conştiinţă politică. Ei nu mai practică metaficţiunea doar evazionist, ci – pretind ei – subversiv. Nu întâmplător, printre sursele lor se află şi textualismul de la *Tel Quel*, inspirat de Noul Roman francez, care în spaţiul lui originar avusese o conştiinţă politică bine articulată împotriva uniformizării capitaliste. Ca şi Norman Manea înaintea lor, optzeciştii influenţaţi într-o primă fază de textualism (Mircea Nedelciu, Ion Iovan, Gheorghe Crăciun) trebuie să gestioneze componenta lui marxistă, indezirabilă pentru aceşti autori care se vor subversivi împotriva unui sistem comunist măcar în teorie marxist. Debarasarea de această moştenire culturală se face fie prin ignorarea ei (cazul Crăciun, care vehiculează textualismul ca şi cum ar veni de la Platon), fie prin înfruntarea ei (cazul Nedelciu, discutat mai jos). Tras din cele două direcţii (metaficţiunea solipsistă şi textualismul epurat de marxism), metarealismul optzecist a avut şansa de a se întâlni la timp cu postmodernismul, ale cărui teorii şi autori pătrundeau în anii '80 şi în România. Postmodernismul literar – un curent prin excelenţă antiistoric, heterotopic, ironic, metarealist, în repertoriul căruia metaficţiunea joacă un rol principal – oferă optzecismului şansa de a-şi rezolva contradicţiile interne şi de a se reproduce cu uşurinţă (sub această identitate populară la nivel global) şi în cadrul generaţiilor următoare. Mai bine zis până la începutul anilor 2000, când postmodernismul începe să fie resimţit ca o formulă comodă şi conservatoare. Deşi autorii douămiişti folosesc achiziţiile optzecismului şi nouăzecismului, făcute sub umbrela metarealismului postmodernist, ei vor simţi nevoia să-şi reclame diferenţa specifică şi să-şi inventeze propriile realisme, demascând inautenticitatea optzeciştilor tot aşa cum aceştia demascaseră inautenticitatea şaizeciştilor.

Mircea Nedelciu (1950-1999) este primul prozator optzecist care reuşeşte să se afirme. Alături de Cărtărescu, rămâne probabil cel mai important reprezentant al generaţiei, deşi poziţia sa nu a fost lipsită de controverse (dacă pentru Ion Bogdan Lefter este „un foarte mare scriitor", lui Nicolae Manolescu îi apare drept „o mare promisiune [...] [n]eţinută"[1]). Oricum, s-a numărat printre strategii grupării şi a fost, în anii '80-'90, unul dintre capii ei teoretici. Iniţial, literatura sa a fost anexată textualismului, amănunt explicabil prin notorietatea teoriilor venite pe filiera grupului Tel Quel sau a Noului Roman; de asemenea, scriitorul însuşi, alături de o parte dintre colegii săi de generaţie (aripa Gheorghe Iova – Gheorghe Crăciun), a vehiculat în diverse contexte termenul. Ulterior însă, după ce postmodernismul devine în a doua parte a anilor '80 conceptul-drapel al optzeciştilor, literatura lui Nedelciu începe să fie considerată o reprezentare caracteristică a acestuia. Mărcile literaturii sale au putut fi observate de la început, volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979) înfăţişând deja un prozator format (totuşi, formula îşi va atinge ipostaza clasică a maturităţii în volumul din 1989 *Şi ieri va fi o zi*). Literatura sa are o facondă experimentală manifestată atât formal, cât şi substanţial; întâia ipostază este mai vizibilă în primele volume. Tehnicile narative se contaminează de la tehnologia recentă (magnetofon, reportofon, video); mai multe texte poartă subtitlul „Transmisiune directă" şi sugerează o priză directă asupra realităţii, distinsă de priza mediată cultural a codurilor literare anterioare, a căror autenticitate Nedelciu o contestă implicit. De asemenea,

1. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 1367.

apar tehnici importate din cinema: *split screen* (text/naraţiune pe două coloane în „Greva de zel"), montaj rapid şi nonlinear (prin care fabula este fragmentată şi restructurată la nivelul discursului), supraimpresiune (fire narative sunt expuse simultan, până la confuzia planurilor). Plus schimbarea frecventă a unghiurilor – privirea aceloraşi întâmplări din mai multe perspective în *Zmeura de câmpie (Roman împotriva memoriei)* (1984) sau în „Probleme cu identitatea (variaţiuni în căutarea temei)": acest din urmă text oferă relatarea aceleiaşi întâmplări – călătoria unui pictor amator către Bucureşti, la aflarea veştii că a murit Nichita Stănescu – în trei versiuni substanţial diferite, două aparţinându-i „autorului" şi a treia protagonistului întâmplărilor, „proprietarul" lor, Vasile Mureşan „Murivale", care, spre a creşte complexitatea raporturilor intra-, extra- şi interficţionale, este un personaj real. În plan teoretic, unei astfel de contaminări îi corespunde dorinţa de a introduce experimentalismul (deja acut în literatura română a anilor '60-'70) într-o nouă paradigmă, a mediaticului, care avea să devină dominantă abia din anii '90, când cea mai mare parte a literaturii lui Nedelciu fusese deja scrisă. Dacă realismul şi autenticismul autorului au fost remarcate de la început de critică, s-a observat de asemenea că ele sunt abordate într-un mod autoreflexiv: astfel, realismul este dublat de indicii ale caracterului său de convenţie. Autenticitatea construită de Nedelciu include autodemistificarea ei, avertizarea cititorului că are în faţă o construcţie artificială. Numeroasele inserturi auctoriale sunt tipice pentru o operaţiune de acest fel. De pildă, descrierea unui personaj care se deplasează este punctată de un comentariu apt să extragă cititorul din pactul ficţional: „Este chiar tentant să-şi privească propriile picioare executând acţiunea de a merge. Este oare suspicios? Se suspectează pe sine de irealitate?" („Curtea de aer")[1]. În mod caracteristic, povestea se întrerupe pentru a-l înfăţişa pe autor (ipostaza narativă a autorului concret) în diverse scene domestice sau creative. Dar însuşi autorul aflat în această ipostază se demistifică prin indicarea caracterului în acelaşi timp discreţionar şi tipic al alegerilor sale narative: „Aş putea să descriu îndelung diversele persoane care se perindă spre stânga sau spre dreapta prin faţa acestei vitrine şi desigur că această descriere ar spune foarte multe lucruri despre modul în care eu mă situez faţă de aceste persoane, ar releva atitudinea mea, deci, faţă de societatea în care trăiesc" („Simplu progres")[2]. Poate fi notat şi nivelul metatextual al acestei fraze, care ironizează ideea determinismului social asociat literaturii în comunism. Subsolul unor asemenea texte este întotdeauna polisemantic; uneori el apare încărcat la propriu de notele autorului care-şi comentează textul. Cititorul însuşi este, de altfel, atras în text printr-o serie de tactici de captare a atenţiei („probabil că tu nu ştii în ce fel se construieşte o instalaţie de canalizare într-un sat şi nici eu, mircea nedelciu, cel din spatele paginii, nu ştiu prea multe despre acest subiect") şi finalmente de recrutare într-o poziţie activă. Scriitorul îşi antrenează cititorul pentru a-i decoda textele. De pildă, povestirea „O căutare în zăpadă" se înfăţişează ca o piesă autobiografică, în care naratorul îşi relatează prima amintire. Însă textul începe, deloc inocent, printr-un citat mascat din Marin Preda, iar discursul narativ este întrerupt într-un

1. Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, antologie de autor cu o prefaţă de Ion Bogdan Lefter şi o postfaţă de Sorin Alexandrescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 58.
2. *Ibidem*, p. 63.

punct printr-un comentariu al „autorului" (sau, mai bine zis, al unui narator care se prezintă drept autor):

> Autenticitatea unui text ca cel de mai sus pare de necontestat. Cu toate acestea, e greu de stabilit cine este autorul tuturor propoziţiilor. Sper că nu v-aţi grăbit să-l identificaţi cu Mircea Nedelciu şi să credeţi că aceasta e vreo povestire autobiografică de a lui. De altfel, mici semne ale inautenticului apar încă din prima propoziţie: „Aventura conştiinţei mele a început..."[1].

Altă povestire ilustrativă, „Istoria brutăriei nr. 4 (văzută cu ochii de către caporalul G.P., zis Bobocică)", are forma aşa-ziselor însemnări agramate ale unui caporal-brutar care face pâine pentru soldaţii români ce luptă pe frontul de Est. La un prim nivel, textul instrumentează opoziţia conformă ideologic între război şi pâine. După ce îşi obţine însă acest alibi, autorul intervine în textul lui Bobocică prin note de tipul „proprietatea asupra limbajului devine o importantă sursă a puterii politice"[2]: notaţie care, stabilind o solidaritatea tacită cu cititorul (aflat, ca şi textul/autorul, în plin comunism târziu, etapă a regimului notorie pentru instrumentarea politică a unui limbaj golit de orice referenţialitate), trece brusc din modul conformist al mesajului antirăzboinic în cel subversiv. Acest aspect subversiv, caracteristic întregii literaturi optzeciste, a fost exploatat în luptele canonice de după 1989 de o seamă de critici pentru a distinge o „autentică" subversiune a scriitorilor optzecişti de subversiunea „cu voie de la poliţie" practicată de autorii şaizecişti. Autoreflexivitatea literaturii lui Nedelciu, moştenită, pe linie românească, de la Şcoala de la Târgovişte (structura de dicţionar a romanului *Zmeura de câmpie* îl omagiază de altfel pe Mircea Horia Simionescu), include problematizarea pe un larg portativ a ideii de graniţe. Sunt chestionate graniţele dintre literatură şi realitate (un titlu tipic pentru inversiunea postmodernă este „O zi ca o proză scurtă"). Expresia dramatică a acesteia apare în romanul *Zodia scafandrului* (2000). Scrierea cărţii a coincis cu manifestarea bolii care avea să-l ucidă. Textul rezultat ar fi consecinţa întâlnirii dintre presiunea exercitată de corpul propriu-zis al autorului şi corpul social. O altă frontieră anulată este cea dintre personaje şi recuzită/obiecte: în proza „Un purtător de cuvânt" perspectiva narativă trece de la personaj la pălăria lui, analizată din punct de vedere statistic şi simbolic. De asemenea, sunt aduse în discuţie diferenţele dintre genuri: proza narativă coexistă cu poezia şi eseul; povestiri întregi sunt redactate sub formă de proză rimată („Tânguire de mior"); în alte părţi sunt recuperate convenţii socotite desuete precum proza epistolară. Mai sunt problematizate frontierele dintre literatura „înaltă" şi „joasă", prin valorificarea unor genuri populare precum literatura poliţistă (*Zmeura de câmpie* are structura informă a unei anchete; trei tineri care au crescut la orfelinat îşi caută părinţii, cu incursiuni în trecut care ajung până în perioada războiului sau a anilor '50; *Femeia în roşu* [1990], scris în colaborare cu Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş, propune tot o investigaţie metaficţională pe urmele Anei Cumpănaş, cea care îl trădase pe gangsterul John Dillinger în America interbelică) sau SF (*Tratament*

1. *Ibidem*, p. 508.
2. *Ibidem*, p. 105.

fabulatoriu, *Și ieri va fi o zi*; de asemenea, romanul *Zodia scafandrului* urma să aibă, potrivit agendelor scriitorului, o secțiune science-fiction). În mod specific postmodernismului, literatura lui Nedelciu apelează la o dublă codificare, cooptând simultan două tipuri de cititor-ideal: unul genuin și unul sofisticat-metatextual. La un prim nivel, autorul utilizează diverse clișee science-fiction pentru a oferi textului un plus de atractivitate; însă, la nivelul ulterior, clișeul se dovedește un simplu instrument pentru accesarea unei perspective critice. În povestirea „Cât timp ești invizibil", motivul invizibilității este un simplu pretext pentru a critica starea de corupție dintr-o uzină. În mod asemănător procedează „Ora spre zero", care camuflează o fabulă a alienării sub aparența unei istorii cu iz horror (un bărbat întâlnește la miezul nopții, pe o stradă pustie, o ființă care ar putea fi un vampir: mai multe piste, inclusiv titlul care trimite la ideea de transformare ori sfârșitul eliptic, susțin acest nivel). Pretutindeni sunt subminate diferențele dintre instanțele narative sau dintre text, intertext și metatext. O posibilă alegorie a acestor granițe cu geometrie variabilă apare în romanul *Tratament fabulatoriu*, pus sub semnul meteorologiei (profesia protagonistului său) încă de la începutul care descrie (ca în *Omul fără însușiri* de Robert Musil, operă la care de altfel Nedelciu face trimitere în altă parte) un „front atmosferic în schimbare". În carte, un falanster împrumutat parcă din repertoriul utopic al secolului al XIX-lea se inserează în lumea rurală, prezentată realist, a anilor '70-'80 din secolul următor. Falansterul rămâne până la sfârșit un spațiu indecidabil ontologic. O proiecție livrescă? Un clișeu fantastic? O simplă năzărire a personajelor? Un spațiu real? Niciuna dintre aceste întrebări nu primește un răspuns categoric. Tot în *Tratament fabulatoriu* apare cel mai notoriu experiment al autorului, anume introducerea unei prefețe cu caracter teoretic, în care Nedelciu, valorificându-și teza de licență, dezbate în limbaj marxist problema marșandizării artei în societatea occidentală. Din această pricină, romanul a fost atacat de Monica Lovinescu, în articolul „Textualismul socialist" (1988), pentru așa-zisul compromis al scriitorului cu regimul comunist, pentru faptul de a fi epigon „al unui marxism decedat azi pe mai toate meridianele": „realismul său «științific» aduce a realismul «socialist» de altădată. Cu alte tehnici, dar cu aceeași demisie a spiritului critic"[1]. Însă într-o notă din ediția a doua, publicată după căderea comunismului, autorul a arătat că prefața a fost introdusă pentru a deruta cenzura, orientându-i atenția asupra unei piste false pentru a-și proteja romanul. Mai mult, anunțându-și intenția de a o păstra și în această ediție, Nedelciu semnalează punctele în care a fost forțat de cenzură să modifice (prin adăugiri sau eliminări) textul prefeței. Rezultă un text-palimpsest, spectaculos din punctul de vedere al caracterului său mixt, în care eseul sociologic marxizant coexistă cu inserturi autobiografice sau cu pasaje narative care vor fi reluate și adâncite în romanul propriu-zis. Un alt joc al perspectivelor din opera lui Nedelciu privește diferența dintre adâncimea și suprafața unui text. *Zodia scafandrului* urma să o tematizeze pe larg. Romanul începe prin pasaje contradictorii, care afirmă simultan „Acesta este un roman de profunzime" și „Acesta este [...] un roman de suprafață"[2]. Și structura personajelor din literatura

1. Monica Lovinescu, *O istorie a literaturi române pe unde scurte (1960-2000)*, ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, București, 2014, pp. 54, 58.
2. Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, p. 5.

lui Nedelciu pune în discuţie ideea de frontiere. Personajele sunt tot timpul în mişcare, unind prin dinamica lor spaţii eterogene (capitală-provincie, metropolă-sat). O condiţie consecventă a personajelor este aceea de navetişti. Se circulă cu trenul, cu avionul, cu autocarul, cu maşina. În spectrul larg de profesii intră profesori, medici, şoferi, ghizi turistici, muncitori, miliţieni, moaşe, cartofori. Alături de celelalte dinamici descrise anterior, aceste personaje aflate în mişcare construiesc o euristică a sensului care oferă literaturii lui Nedelciu actualitatea pe care o au problemele deschise.

În *Comisia specială* (1981), romanul care l-a impus pe Ion Iovan (n. 1937, ca vârstă biologică apropiat mai degrabă de şaizecişti; două volume de poezie în anii '70), metarealismul se compune dintr-un nivel intertextual peste care este placat un nivel metaficţional subversiv. În structura cărţii intră declaraţii, note informative, rapoarte, procese-verbale etc. Sursa este I. L. Caragiale, cu „Telegrame", „Proces-verbal" sau „Urgent..." (planul intertextual), dar trimiterea la reflectarea scriptică a birocraţiei comuniste (planul metarealist propriu-zis) este străvezie, iar vânarea „şopârlelor" (a aluziilor subversive scăpate de cenzură) a făcut în epocă tot hazul cărţii. Găsim aici o cacofonie controlată, la care participă un grup uman (comunitatea din localitatea fictivă Moghiloaia) care îşi consumă timpul în fapte anodine şi delaţiuni. Identitatea indivizilor se precizează prin urmele scriptice pe care le lasă. Rezultă, din anecdotica spartă în sute de cioburi, comedia unei umanităţi cenuşii şi mărunte. Sunt exploatate efectele literare ale mecanicii rudimentare, sugrumată de şabloane, reglând activitatea cotidiană a indivizilor, sunt surprinse automatismele de limbaj şi gândire, suspiciunea generalizată, uniformizarea identităţilor. Ion Iovan complică materialul la nivelul structurării, subminând cronologia (de exemplu, prin inversarea relaţiei dintre „Prolog" şi „Epilog"), introducând în casetele care precedă capitolele pasaje dintr-o *Condică ţivilă sau politicească* tipărită la 1833, din *Ciuma* lui Albert Camus sau din propriul volum de poezie *Rezervaţie naturală* (1979), speculând ambiguităţile ce se nasc din ideea de puzzle recompus la mai multe mâini. Suplimentar, autorul introduce în subsolul unor pagini consideraţii metatextuale despre romanul pe care ar intenţiona să-l scrie prelucrând materialul adunat, intenţie la care totuşi renunţă pe motiv de autenticitate: „autorul a început să fie persecutat de ideea că a duce până la capăt lucrarea ar putea însemna un atac la autenticitate – şi, prin urmare, s-ar găsi în situaţia celui care, în timp ce-şi durează casa, mai mult o strică. Ce-ar fi, s-ar putea deodată să-şi spună, ca nici măcar să n-o clădească? Să zică numai: iată, în varul acesta, în cărămida aceasta se află totul..."[1]. Prin instrumentarea cacofonică a unei (micro)umanităţi reflectate scriptic, cartea prefigurează experienţa postcomunistă a gestionării arhivelor Securităţii; printr-o coincidenţă, ca şi acestea din urmă, arhiva din *Comisia specială* a fost distrusă parţial (într-un incendiu). Urmează două romane atât de experimentale încât devin în bună măsură ilizibile. Mostră de extremism metaficţional, *Impromptu* (1986) pune în relaţie personaje pe mai multe niveluri de realitate textuală, inclusiv un autor şi un redactor care comentează pe marginea textelor rezultate, şi oferă şapte finaluri posibile – abandonându-se astfel unei vocaţii euristice. Şi mai dificil de

1. Ion Iovan, *Comisia specială*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

urmărit este *Ultima iarnă* (1991), care transformă identităţile narative şi ale personajelor într-un spectacol de confuzie căutată cu sârg. Ilizibilitatea descrie nu atât imposibilitatea de a duce la capăt o lectură cu sens, cât inutilitatea ei ca act efectiv. Folosul epistemic al unei astfel de întreprinderi este nul, cu atât mai mult cu cât nu este vorba de experimente aurorale, ci de experimente în siajul altor experimente. Ion Iovan pare că a aspirat simultan să scrie o carte ce nu poate fi citită şi o carte maxim subversivă – dovadă că *Ultima iarnă* include la sfârşit motivaţiile – poate şi ele ficţionale – pentru care cenzura ar fi respins cartea de la publicare în timpul comunismului. Dinamica lizibilitate-subversivitate este de altfel tipică anilor '70-'80 (un alt exemplu este al romanelor lui Norman Manea). Dar, oricât de subversive ar fi fost în comunism teme precum şablonizarea şi birocratizarea limbajului, căderea sistemului care le valida ca subversive a produs transformarea unor astfel de romane în arhive. Ion Iovan s-a adaptat lent, după 1989, intrării în alt sistem de referinţă. O primă carte scrisă după această dată apare abia în 2002 – *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*, biografie sub formă de cronologie care pregăteşte apariţia principalei lucrări a autorului. *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoţite de un inedit epistolar precum şi indexul fiinţelor, lucrurilor şi întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan* (2008) este un jurnal apocrif, întins din ianuarie 1935 până în ianuarie 1936, care „restituie" jurnalul pierdut al lui Mateiu Caragiale cu asemenea abilitate stilistică şi în recondiţionarea plastografică a epocii, încât a putut trece drept original. Indiciile de falsificare sunt totuşi numeroase, nu în ultimul rând numeroasele intertextualităţi cu scrierile lui I. L. Caragiale, ale cărui personaje şi situaţii apar la Ion Iovan ca personaje şi situaţii din jurnalul autorului lui *Remember*. O inconsistenţă (sau un alt indiciu de falsificare) ar fi detaliul că jurnalul original a fost scris în franceză, în timp ce apocrifa lui Ion Iovan valorifică intens aspectele idiomatice ale limbii române. Cartea este un adevărat roman, preluând factologia, tabieturile, maniile şi manierismele de stil ale lui Caragiale-fiul şi înscenând în baza lor un spectacol minuţios mobilat, trecând de la (ne)plăcerile şi suspiciunile domestice (incursiuni la domeniu, dificultăţile cu Marica, dispariţia unui motan) până la adnotări culinare, pasaje criptate *à la* Edgar Allan Poe din *Cărăbuşul de aur*, excursuri heraldice, refractări maliţios colorate ale vieţii literare, aventuri erotice şi afaceri conspiraţioniste (Mateiu ar fi fost implicat într-un complot vizând realizarea unei uniuni româno-maghiare). În această „mistificţiune", parazitară strălucit-creativă a literaturii lui Mateiu Caragiale, Ion Iovan şi-a găsit, în sfârşit, cartea câştigătoare.

Producţia literară şi critică a lui Gheorghe Crăciun (1950-2007) are în centru obsesia faţă de conceputul de „trup", teoretizat în linia poststructuralistă a lui Roland Barthes ca prioritate a corporalului (biologic şi psihic) asupra textului, a realităţii asupra literei (şi literaturii) care încearcă să o surprindă, a mobilităţii viului asupra imobilismului semnului „mort" :

> Tot ceea ce am scris din '73 încoace a însemnat pentru mine o aventură a căutării trupului, a fantasmelor din care se alcătuieşte consistenţa sa zilnică, o căutare disperată a unei corporalităţi ireductibile, coincidentă la rigoare chiar cu persoana mea. Când spun „trup", nu mă gândesc numaidecât la constituţia anatomică, la fiziologie

sau miracolul biologic al existenţei. Trupul este gura vorbitoare, mâna şi mişcarea, clipirea pleoapei, sufletul, senzaţiile, prezenţa gândului, emoţia şi atingerea, tăcerea cărnii, acea interioritate raţională şi viscerală din care se naşte limbajul. A fost pentru mine un şoc să descopăr că Roland Barthes priveşte stilul ca pe un produs de origine biologică, „elaborat la limita dintre trup şi lume", ca pe „o voce decorativă a unui trup necunoscut şi secret", să aflu că, şi mai radicală decât autorul *Gradului zero al scriiturii*, Julia Kristeva afirmă pur şi simplu că „e nevoie mai întâi de o bază fiziologică, e nevoie de un corp aparte, de un raport intersubiectiv intens, un raport particular cu limbajul, pentru a crea un nou stil"[1].

Meditaţia asupra acestui raport mediat de limbaj între „trup" şi „text" trece prin două faze, prima a unui imobilism descriptiv, cea de-a doua a unui dinamism narativ. Prima apare în pseudoromanele – mai curând culegeri de texte – *Acte originale/copii legalizate* (1982) şi *Compunere cu paralele inegale* (1988). Influenţa Noului Roman este aici decisivă. Crăciun preia de la Alain Robbe-Grillet & co. ideea de reducere a narativului la un realism fotografic care devine antimimetic *de facto* prin insistenţa descriptivă asupra detaliului şi prin eliminarea temporalităţii odată cu naraţiunea. Frontiera dintre proză şi eseu este extrem de volatilă. Cea de-a doua fază începe cu romanul *Frumoasa fără corp* (1993), scris în ultima parte a anilor '80. Continuând prin personaje şi teme cărţile anterioare, volumul marchează totuşi o schimbare prin descoperirea naraţiunii. Din acest punct de vedere, *Frumoasa fără corp* este cel mai palpitant roman dintr-o operă care produce un proces de citire mai degrabă dificil. O parte din referinţele sale trimit la autenticismul interbelic, de la Camil Petrescu (unul dintre autorii preferaţi ai lui Crăciun) la Anton Holban şi Mircea Eliade. Apar, ca în *Patul lui Procust*, comutări de naratori, treceri de la naraţiunea obiectivă la persoana a treia la fragmente de jurnale intime şi la scrisori reproduse *in extenso*. Sunt vehiculate personaje din cele mai diverse medii (doctori, ţărani, scriitori, intelectuali, profesori de ţară). „Acţiunea", departe de a fi liniară, este mai curând fragmentară şi în câteva rânduri face exerciţii programatice de *teasing* (construieşte curiozitatea cititorului – inclusiv într-un sens erotic – oprindu-se brusc într-un punct culminant, într-un moment de *cliffhanger*). Toate acestea sunt coerente cu conceptul central, prezent şi în titlul care trimite la poemul lui M. Eminescu „Miron şi frumoasa fără corp" : volatilitatea oricărei corporalităţi/realităţi mediate prin limbaj. Considerat „cel mai bun roman programatic postmodern care s-a scris până acum în literatura română"[2], *Frumoasa fără corp* este mai curând un roman postmodern în sensul *à la roumaine*. El vehiculează o serie de tropi formali caracteristici metaromanului postmodern. De pildă, Autorul îşi face apariţia în carte sub chipul personajului George, surprins în diverse ipostaze demiurgice: fie de scriitor văzut – textualism prezent şi la Cărtărescu – „ca un păianjen încordat gata să-şi înşface prada"[3], fie de actant care se pregăteşte să aprindă focul ori să pornească un generator de curent electric, care le vorbeşte celorlalte

1. Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, ediţia a III-a, însoţită de un dosar de receptare critică şi îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, prefaţă de Carmen Muşat, Editura Polirom, Iaşi, 2019, pp. 416-417.
2. Ştefan Borbély, „Un roman postmodern", *Apostrof*, nr. 10-12, 1993.
3. Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, p. 86.

personaje despre rolul dirijorului într-o orchestră ori le amenință, mânuind o pușcă, cu moartea. Dar toate aceste tehnicalități se produc în absența unei conștiințe teoretice propriu-zis postmoderne. Nivelul teoretic al lui Crăciun rămâne la nivelul anilor '50-'60. *Pupa russa*, romanul cel mai de succes al lui Crăciun, cel mai „comercial" prin caracterul său erotic explicit, nu este mai evoluat din acest punct de vedere. Dimpotrivă, deși apar aceleași trucuri metatextuale (apariția Autorului în roman etc.), cartea este o alegorie nu foarte subtilă a comunismului – văzut ca sistem care nu doar că nu satisface ceea ce promite, ci și reprimă cu brutalitate (viol/distrugere) asupra corporalității subiecților săi. Abia în romanul *Femei albastre*, nefinalizat și publicat postum în 2013, Crăciun face efortul de a se actualiza teoretic printr-o reflecție asupra mediaticului. Naratorul său este obsedat tot de o fantasmă intangibilă, actrița Nicole Kidman, a cărei imagine de neatins se reflectă parțial într-o serie de simulacre, de femei din realitatea imediată, tangibile, dar dezamăgitoare în raport cu prototipul. Însă acest efort este vehiculat mai curând în vag, printr-un discurs eseistic prolix, și de altfel nu depășește nici el nivelul anilor '70.

Adrian Lustig (n. 1953) este un optzecist atipic prin faptul că a scris literatură de consum în loc să o teoretizeze și tipic prin ponderea intertextualității și metatextului, manevrate ironic. El a reținut atenția criticii în special prin primele două romane, mai târziu intrând într-un con de umbră explicabil atât prin diluarea manierei, cât și prin abandonul prozei timp de aproape două decenii, după 1989, când se dedică afacerilor. *Romanță cu stagiari* (1982) dezvoltă în registru comic și frivol, în linia Marin Sorescu din *Trei dinți din față*, tribulațiile tipice pentru anii '70-'80 ale unui grup de patru absolvenți de facultate tehnică repartizați în provincie. Se remarcă, pe lângă surprinderea unor tipuri și tendințe sociale, micile textualisme (autorul provoacă cititorul să ghicească finalul sau autodemască romanul ca roman), umorul auctorial, argoul urban al perioadei, suspansul, stilul superficial și tranzitiv. De asemenea, apar numeroase șopârle, introduse însă la alibi: Lustig presară cu o mână sarcasme și critici privind corupția, birocrația, raportările false ale îndeplinirii planului, iar cu cealaltă pianotează pe o linie convenabilă ideologic (ideea finală fiind că sistemul totuși funcționează, după cum sarcasmului auctorial nu îi scapă importuri occidentale precum discotecile sau remanențe capitaliste precum cursele hipice). Procedeul se va regăsi în toate cărțile lui Lustig publicate înainte de 1990. Textele abundă în trimiteri intertextuale parodice. Talentul autorului pentru narațiunea de consum de calitate superioară este valorificat și în *Legea timidității universale* (1985), roman care, pe lângă povestea tribulațiilor erotice îndurate de timidul inginer Eusebiu Melinte, aflat încă sub autoritatea maternă și trimis de colegi la Băile Herculane pentru a se trata de o imaginară spondiloză cervicală, introduce o poveste în ramă de factură detectivistă-absurdă (de fapt, o farsă), care are rolul de a menține suspansul. Performanța într-o astfel de combinație între literatura de gradul al doilea și literatura de consum se voalează odată cu *Un loc pe roată* (1986), ficționalizare frivolă pe tema unei călătorii în Italia care asezonează poante mai mult sau mai puțin reușite, informații de ghid turistic și comparații între Italia și România, constant defavorabile primeia. Romanul performează monoton disuadant către amatorii de voiaj în Italia (destinație oricum aproape inaccesibilă din

România la data publicării), văzută ca un limb care, deşi oferă „blugi şi catedrale", pare să fie făcut pentru jumulirea turistului român. După alte două romane, *Un băiat ura o fată* (1990) şi *Un ceai cu tipele de sâmbătă* (1991), Lustig renunţă la scris, însă după o pauză de 12 ani se relansează cu volumul de teatru *Poker şi alte două comedii* (2003), regăsindu-şi succesul de public. De data aceasta – în piesa titulară – vizate sunt personaje ale tranziţiei (un chirurg estetician, un senator, un miliardar interlop, o prostituată, plus, *in absentia*, un ofiţer de Securitate deghizat în unchi din America), aflate într-un balet de dragoste-ură satirizat gros de către autor. Montată la Teatrul de Comedie, piesa va fi ecranizată de Sergiu Nicolaescu în 2010. În fine, *Funeralii fericite !* (2010) marchează reîntoarcerea la roman a lui Lustig, într-o ficţiune cu caracter de farsă şi comedie neagră având în centru câţiva imigranţi sud-est europeni în Franţa cărora o ghicitoare le prevesteşte că vor muri în scurt timp. Cu aceeaşi uşurinţă frivolă şi amuzantă cu care a navigat printre clişeele comunismului târziu, Lustig se opreşte la locurile comune din tranziţia postcomunistă (corupţia politicienilor, necazurile emigranţilor) transformându-le într-o comedie superficială.

Cele două volume publicate de Alexandru Ecovoiu (n. 1943) în anii '80 au trecut neobservate. *Fuga din Eden* (1984) conţine două microromane. Primul, *Îndârjirea*, prezintă evoluţia către aşa-zisa conştiinţă proletară a minerilor din Târgu Rece, „aşezare cu peste opt mii de suflete", în contextul imediat următor răscoalelor din 1907. Elementul catalizator al procesului este Dan Potra, agent în localitate al unei societăţi germane de exploatare minieră şi filozof amator în timpul liber, care lucrează la un tratat numit *Filozofia privată a individului*. Din instrument neutru al capitalului străin, Potra trece prin stadiul de „educator" al minerilor, pentru a sfârşi ca luptător în primele rânduri şi chiar ca victimă a represiunii ce urmează. Relevabilă pentru codurile epocii este relaţia dintre temă (introducerea în roman a unor personaje mineri era potenţial subversivă în anii de după revolta din Valea Jiului în 1977) şi tratarea ei ortodox-marxistă. Sunt urmărite trecerile de la societatea patriarhală, condusă de un sfat al bătrânilor, la una rudimentar industrializată, definită de munca salarială, concurenţă şi exploatare nemiloasă. Caracterul parabolic, tipic literaturii lui Ecovoiu, se remarcă deja aici ; scena este redusă, dar pretenţiile ei de reprezentare sunt maxime. Acţiunea se compune mai mult din episoade secundare, prin care sunt introduse, cu o intenţie tezistă de exhaustivitate, tipologii umane şi relaţionale, iar stângăcia e vizibilă în primul rând prin lipsa de individualizare a materialului (la nivel istoric-cultural, dar şi stilistic) şi prin cauzalităţile prea forţate. *Fuga din Eden*, al doilea microroman al cărţii, este compus secvenţial, într-o cheie asociativ-noncronologică, în stilul lui Anton Holban ; tema ar fi aceea a aspiraţiilor artistice ale unui ins care le ratează pe rând, pentru a se reorienta către dragostea matrimonială, paternitate şi natură. Ratând din nou, se întoarce la scris. Volumul următor, *Călătoria* (1987), include de asemenea două proze. Cea care dă titlul pune un subiect de almanah sub o presiune simbolică : doisprezece călători într-un compartiment de tren în noaptea de Anul Nou. Mai interesantă este prima proză, microromanul *Ispita*, plasată la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX şi care, în interiorul tipologiei autohtone a parvenitului, inventează un erou negativ cu idei nietzscheene ce transpune în mecanismul parvenirii un sistem

propriu, aproximabil prin darwinismul social. Gavril Albu e şi el un filozof amator, al cărui tratat este de această dată propria viaţă. Albu urmăreşte un scop dublu: să se elibereze, prin avere, de mecanismul social şi să se transforme din personajul perceput de sine şi de ceilalţi ca „rău" într-un om mai bun. Primul obiectiv va fi îndeplinit parţial prin talentul în afaceri al personajului, care construieşte o mare avere şi devine „stăpân", nu şi liber: dimpotrivă, banii îi deturnează alienarea, focalizând-o pe acumularea compulsivă de capital („ispita"). Al doilea obiectiv va fi ratat prin eşecul dragostei lui Albu pentru învăţătoarea Ana. Starea de lucruri se optimizează abia când Albu îşi pierde averea şi, debarasat astfel de „ispită", o câştigă pe Ana: dar mirajul nu durează, întrucât Gavril moare ucis de un fost servitor. Tendinţa ideologică a miniromanului – simplă variantă sămănătoristă recadrată marxist – nu mai trebuie subliniată. Cartea care îl va impune pe Ecovoiu în lumea literară este *Saludos* (1995), unde sunt identificabile elemente tematice şi de construcţie ce alcătuiesc marca autorului: distopii, naratori necreditabili prin care sunt disimulaţi autori încapsulaţi în stil Matrioşka, teoria conspiraţiei, oculte planetare, textualism, speculări ale relaţiei text-realitate: textul care se transformă în realitate, realitatea care se transformă în text, textul care se amestecă până la indistinct cu realitatea. *Saludos* funcţionează în baza a doi naratori-personaje; cel dintâi, un fotograf, îl întâlneşte la Paris pe Sey Mondy, unul dintre ultimii supravieţuitori ai concursului Tardif Globe-Trotter, ale cărui reguli le inversează pe acelea din *Testamentul unui excentric* de Jules Verne: câştigător este cel care ajunge nu primul după ce a ocolit Pământul, ci ultimul. Preluând naraţiunea, Sey se transformă în Şeherazada unor „întâmplări extraordinare", care îşi poartă ascultătorul (şi cititorii) din Franţa şi Spania până în Statele Unite, Mexic, Brazilia, pampa chiliană, India ş.a. Sfârşitul rupe violent registrul în care se desfăşurase naraţiunea lui Mondy şi introduce o conspiraţie planetară, „Raţiuni Superioare", care urmăreşte „edificarea societăţii perfecte" prin impunerea unui „sistem educaţional perfect" într-o limbă unică, mo. Fără să fie o deturnare senzaţionalistă a traseului anterior al romanului, apariţia „Raţiunilor Superioare" finalizează de fapt o construcţie minuţioasă în care diferenţele dintre ficţiunea lui Sey şi realitatea în care o performează încep să se şteargă. Realitatea Ocultei din roman este de altfel incertă, putând fi o simplă proiecţie fantasmatică a minţii fotografului-ascultător, stimulată de călătoriile extraordinare ale lui Sey. *Saludos* este cartea cea mai bună a lui Ecovoiu şi, cu un an înaintea primului volum din *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, unul dintre primele romane româneşti de după 1989 care prelucrează relevant voga occidentală a teoriei conspiraţiei. Cărţile de mai târziu ale autorului vor multiplica şi autopastişa reţeta, cu rezultatul predictibilităţii şi al caricaturizării modelului iniţial. Deservicii îi aduce lui Ecovoiu şi lipsa de versatilitate a stilului, redus la propoziţii scurte, multe eliptice, şi în care variaţiile sunt minime, indiferent de tipul de naraţiune sau de narator. Distopia formulată în *Staţiunea* (1997) este pretextul pentru un neotextualism parabolic care experimentează transformarea textului în realitate şi invers. Romanul vine din suprapunerea unui scenariu şi a unui metascenariu. În scenariu, Staţiunea, provincie minusculă a unui Regat, este condusă de un Magistrat ce acţionează ca un dictator şi care, împreună cu alte personaje generice – Filozoful, Romancierul, Eremitul, Eroul –, monologhează pe tema puterii şi controlului. Aceste monologuri sunt adnotate – în metascenariu – de

un Autor desemnat şi prin iniţialele A. E., care îşi proclamă suveranitatea asupra Staţiunii şi asupra locuitorilor ei, anticipează recenzii literare, psihologice şi sociologice ale romanului *Staţiunea*, face referire la personaje plăsmuite în altă parte (inclusiv la Sey Mondy din *Saludos*) şi sfârşeşte, complicat, prin a confunda realitatea unde îşi scrie ficţiunea cu realitatea din ficţiune, fiind internat la balamuc; se va declara simulant, dar doctorul schizofrenic în mâinile căruia a încăput experimentează la rându-i, tratându-l ca şi cum ar fi un nebun autentic etc. În *Sigma* (2002) construcţia este aceeaşi din *Saludos* sau din *Staţiunea*, în sensul că exploatează dialectica scenariu-metascenariu. În primul plan, databil cândva după Reformă, Mentorul, membru al unei oculte ce îl lansase în istorie pe Martin Luther, plănuieşte să demistifice *Evangheliile*, pe care le interpretează „realist": Iisus ar fi avut un frate geamăn care îi preluase rolul după crucificare şi moarte. Episoadele acestei ficţiuni religioase alternează cu episoadele metaficţionale ale „scrierii" ei. Apare, la fel ca în *Staţiunea*, un Autor contaminat de propria-i ficţiune: el ajunge să se creadă Saul şi moare într-un spital de nebuni, crucificat de pacienţi. Tema puterii, prezentă în toate cărţile lui Ecovoiu, reapare în romanul *Ordinea* (2005). Filip, care şi-a ratat prin alcoolism toate marile însuşiri cu care fusese dăruit, se reactivează în preajma vârstei christice ca ideolog al Ordinii pe care vrea să o impună unei societăţi măcinate, slabe, dezorganizate şi corupte. Filip imaginează ţara Virto – de la virtual < *virtus*, sau anagramă pentru „vitro" – care ar urma (idee preluată din povestirea lui Borges „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius") să se substituie lumii reale. Şi aici pot fi inventariate, pe rând, personajul autodidactului (Filip ca politician), tema distopiei (totalitarismul pe care îl proiectează acelaşi Filip) şi a Ocultei (numită de această dată „Comitetul"), amestecul de lumi şi identităţi narative. În rest, cartea e mai mult un „roman-eseu", cum îi spune Ion Simuţ, blocat în stadiul unor nesfârşite discuţii între personaje în jurul unor chestiuni precum ordinea, libertatea, dictatura, drepturile omului. Nivelul „discuţiilor" se găseşte în zona filozofiei de Cişmigiu. *După Sodoma* (2012), deşi are o premisă promiţătoare (donator de spermă în tinereţe, profesorul de etică Thomas pleacă în căutarea copiilor la a căror concepere contribuise), cedează cu totul eseismului vag narativizat, diletant, apos geografic şi caracterologic.

Implementarea trucurilor metatextuale[1] în proza generaţiei '80 poate fi observată cel mai bine în volumul de debut al lui Ioan Groşan (n. 1954), *Caravana cinematografică* (1985): intertext, citări ironice de autoritate, autocitare, punere în abis, suprapunerea din interiorul povestirilor a textului realităţii cu realitatea textului, amestecul parodic de coduri etc. Textul de deschidere, „O dimineaţă minunată pentru proză scurtă", poate fi citit ca manifest în care Groşan ia în râs mimetismul realismului: un ştab din provincie, director la Gostat, îl conduce pe un tânăr redactor la o revistă, aflat în căutarea inspiraţiei, la o vânătoare de fazani. Tânărul vrea să scrie o povestire pe acest subiect, dar, pentru a reda realitatea „aşa cum este ea" (potrivit vechiului clişeu realist-socialist), el trebuie să se documenteze la faţa locului (alt clişeu). Însă în locului fazanilor aşteptaţi, în bătaia puştii apare un cerb, pentru care vânătorii nu au permis. Aşa că tânărul scriitor

1. Cel mai amplu inventar al lor în Liliana Hoinărescu, *Structuri şi strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", Bucureşti, 2006.

este dus finalmente la o vânătoare de ciori: un nou clișeu realist-socialist este ironizat aici, cel al preeminenței fondului (tipul de vânat) asupra formei (tipul de text). Cerbul oferă un subiect prea nobil pentru a fi tratat în cele câteva pagini pe care vrea să le scrie tânărul redactor, care trebuie să pornească de jos, de la baza realității, adică de la un animal presupus inferior precum cioara. Clișeele realismului socialist reprezintă de altfel principalul bazin în care pescuiește – și va pescui de acum înainte – Groșan. Literatura autorului indică astfel cât se poate de elocvent originile dialectice ale metarealismului, care s-a format istoric în literatura română prin disocierea ironică de realismul socialist. Nu întâmplător, piesa de rezistență a volumului, intitulată chiar „Caravana cinematografică", este plasată la începuturile comunismului din România, în plin realism socialist. O caravană cinematografică, condusă de un tânăr activist, descinde într-un sat uitat de lume pentru a lumina ideologic masele prin proiectarea unor filme cu conținut didactic-politic. Cum satul este aproape gol (majoritatea locuitorilor sunt plecați la oraș), misiunea educativă se dovedește o formă fără fond, însă o formă mimată cu multă râvnă în fața celor câteva persoane prezente (președintele Sfatului Popular, plutonierul, doi învățători în pragul pensiei, o tânără bibliotecară, un localnic slab de minte). Este un cadru ideal pentru ca autorul să ia în râs comunismul ca nouă formă fără fond (însă o formă instalată agresiv; caravana cinematografică se pierde în valul de evenimente care asaltează satul – după cum se plânge un personaj: „Dar sunt tare mulți, mă. În vară au fost ăia cu prietenia, săptămâna trecută cu întovărășirea, acum ăștia cu filmul. Nu se mai termină"[1]). Altă povestire, „Insula", oferă un scurt manual de postmodernism: geografia realității se dovedește a fi doar o geografie livrescă (sub nisipul insulei se ascunde o carte uriașă, ale cărei prime cuvinte sunt cuvintele cu care începe chiar textul). În volumul următor, *Trenul de noapte* (1989), astfel de angrenaje ludice sunt lăsate în urmă. Cele două povestiri care compun osatura cărții („Adolescent", „Spovedania") funcționează la un nivel de realism neironic, așezat de critică în tradiția celui mai clasic realism ardelean (de altfel, și povestirea titulară din *Caravana cinematografică* includea, dincolo de recuzita metaficțională, un solid nivel realist). Tema comună este cea a morții, tratată, însă în cheie fantastică, și în povestirea „Trenul de noapte". „Spovedania" este o variantă actualizată după „De la noi la Cladova": dacă în povestirea lui Gala Galaction preotul rezista ispitei întruchipate de o tânără femeie, la Groșan preotul Emilian cedează tentației, la fel cum va ceda și preotul care îi urmează. Un detaliu remarcabil este prezența în nuvelă a unui bătrân preot greco-catolic, care are tentativa de a zugrăvi biserica din sat după canonul Bisericii Unite; de regulă, literatura scrisă în comunism nu admitea trimiteri la greco-catolici, ale căror posesiuni fuseseră confiscate în 1948 și trecute în proprietatea Bisericii Ortodoxe. Un pasaj în care preotul Emilian, pescar pasionat, citește literatură pe această temă evocă *en passant* vechea povestire „O dimineață minunată pentru proză scurtă":

> Imaginația prindea să-i fiarbă, uita de toate și-n mica sală mirosind a hârtie veche unde rar se-ntâmpla să fie mai mult de doi-trei lectori orășeni el auzea susurul pâraielor de munte în care zvâcneau păstrăvi curcubeu, fâlfâitul lișițelor plutind în

1. Ioan Groșan, *Caravana cinematografică și alte povestiri*, prefață de Nicoleta Cliveț, Editura Corint, București, 2005, p. 132.

asfinţit peste vreun ghiol din Deltă, ba până şi, cum scria acolo un fericit pescar ziarist, „sunetul specific, de neuitat, produs de crap cu buzele în timp ce scurmă cu botul mâlul de pe fundul apei în căutarea hranei". Observase că toţi cei care scriau obişnuiau, ca o regulă generală, înainte de a prezenta felul propriu-zis cum au prins sau – mai rar – scăpat peştele, să facă lungi, frumoase descrieri de natură, şi el le parcurgea înfiorat, răbdător, întârziindu-şi plăcerea aflării deznodământului, zăbovind cu ochii minţii în poieni fastuoase, pe cărări umbrite, pe unde trecea îndeobşte însingurat, uşor neînţeles, ocolind mici cascade, cu rouă pe cizme, pescarul-scriitor[1].

După 1989, Groşan trăieşte din capitalizarea unor cărţi pe care le poate publica abia acum (*Planeta Mediocrilor*, *Epopeea spaţială 2084*, *O sută de ani de zile la Porţile Orientului*). Alte cărţi publicate întâi în foileton în *Academia Caţavencu* şi apoi în volum, precum *Nutzi, spaima Constituţii (Jurnal de Cotroceni)* (1998) şi *Judeţul Vaslui în NATO* (2002), nu se mai ridică la nivelul vechilor parodii, inclusiv pentru că asupra autorului nu mai acţionează presiunea nici unei rezistenţe. Romanul *Un om din Est* (2010), mult amânat, anticipat din anii '90 de fragmente publicate în presă, este o combinaţie de scriere parodică (numele unuia dintre protagonişti, Grigore Samsaru, trimite la Gregor Samsa din *Metamorfoza* lui Kafka) şi de exploatare a atmosferei decrepite din provincie în ultimii ani de comunism.

Proza lui Mircea Cărtărescu (n. 1956) îşi atinge zenitul încă de la primul volum de autor în care se manifestă – *Visul* (1989); cenzurat, acesta este reluat apoi într-o formă completă – subintitulată acum „roman" – în *Nostalgia* (1993). Cartea este compusă din cinci povestiri inegale. „Ruletistul", eliminat de cenzură în prima ediţie, este şi cel mai slab. Subiectul: un lumpen a cărui viaţă fusese marcată fără întrerupere de neşansă devine campionul unui joc bazat pe ruleta rusească. Textul lipeşte neconvingător stilul înalt-livresc al lui Borges, toposul lumilor subterane din *Despre eroi şi morminte* de Ernesto Sábato, ruleta rusească din filmul *Vânătorul de cerbi*. Piesele nu se leagă între ele, începând cu felul naiv în care Cărtărescu descrie regulile jocului, arătând că nu s-a gândit prea mult la echilibrarea şanselor de câştig între cei care organizează jocul şi cei care pariază împotriva „băncii". Dintr-un text ulterior din volum, „REM", se poate afla că „Ruletistul" a fost scris de unul dintre personajele de acolo, Vali:

> E în anul patru la Filologie [...]. Deocamdată stă cu părinţii, ceteşte, ceteşte şi iar ceteşte. Meseria lui este să se entuziasmeze. Scrie puţin. El va scrie, de exemplu, peste doi ani (deconspir acest lucru doar ca să vă faceţi o idee despre posibilităţile lui ca nuvelist începător) prima povestire din acest volum, „Ruletistul". [...] De publicat, n-a publicat decât două-trei schiţe în *Amfiteatru* şi câteva poezii, destul de proaste, în *Echinox*.

1. *Ibidem*, pp. 397-398. De observat că şi *Frumoasa fără corp* de Gheorghe Crăciun se încheie printr-o scenă la pescuit: „Era, trebuia să fie un peşte extraordinar de frumos, imposibil să-i apreciezi mărimea, imposibil să-i apreciezi specia, dar ceva de o frumuseţe desăvârşită, nepământească..." (Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, p. 452).

În schimb, „Mendebilul" este prima capodoperă din volum şi textul din care va răsări trilogia *Orbitor* (1996-2007). Nuvela urmăreşte aventurile unui grup de copii din zona bucureşteană Ştefan cel Mare. Jungla de ciment a blocurilor comuniste din anii '60 este reconstruită de Cărtărescu astfel încât să aducă cu Zona plină de legi bizare şi „neregularităţi" a lui Andrei Tarkovski din *Solaris*. În ciuda titlului, în text apar de fapt doi Mendebili. Primul este Dan Nebunul (combinaţie onomastică între Dan/Dionis şi Călin Nebunul ai lui Eminescu). Al doilea este un băiat care tocmai s-a mutat în zonă împreună cu mama lui. Acesta din urmă introduce o ruptură fantastică în viaţa copiilor care se joacă Vrăjitroaca (un joc zgomotos şi crud) pe maidanele din spatele blocurilor. Al doilea Mendebil este un mic Mesia („Tata e tâmplar", spune la un moment dat, trimiţând astfel la copilăria lui Iisus) şi pentru scurtă vreme schimbă vieţile companionilor săi infantili, atrăgându-i în labirintul unor poveşti seriale în care presară firimiturile unei religii personale bizare. Însă magia este distrusă după ce Mendebilul-povestaş este surprins de ceilalţi copii într-o cameră subterană (camera fochistului – sugestie infernală a Căderii) alături de fetiţa Silvia, într-o postură în acelaşi timp sexuală şi androgină. Această formă infantilă de sexualitate duce la pierderea Paradisului: simţindu-se trădaţi, copiii îl alungă pe Mendebil şi se întorc la vechiul joc de-a Vrăjitroaca. Al treilea text din volum, „Gemenii", valorifică mai aplicat tema androginului. Liceenii Andrei şi Gina (alegeri onomastice nu foarte subtile) fac schimb de corpuri în urma unor experienţe sexual-onirice. Transferul fiind ireversibil, protagoniştii săi nu fac faţă acestui schimb de gen şi se sinucid în maniere decadent-simboliste. Referinţele literare abundă, de la Platon, romantism, goticul literar de secol al XIX-lea, Borges (la care trimite direct fraza „Nu oglinzile şi paternitatea, ci frumuseţea este abominabilă") până la Huysmans cu *À rebours* şi *Orlando* de Virginia Woolf. Transferul corporal este şi el frecvent în proza romantică şi postromantică, la fel ca tema androginiei. Altfel, conceptul poveştii este destul de banal, iar *love story*-ul sinuos dintre cei doi elevi de liceu, relatat din perspectiva băiatului, este prolix. Nu lipsesc însă paginile memorabile – cele în care Andrei şi Gina călătoresc, trecând printr-o uşă secretă ascunsă în camera fetei, prin subteranele Bucureştiului până la Muzeul Antipa. Este o călătorie teratologică frisonantă, un *Night at the Museum* în variantă horror. Cealaltă capodoperă din volum, alături de „Mendebilul", şi la fel de întinsă ca „Gemenii" (putând fi socotită la rândul său o *novella*), povestirea „REM" este o adevărată Matrioşka narativă. Textul permută încontinuu naratorii şi nivelurile ficţionale. Un prim narator, cel care deschide textul, urmăreşte invizibil din umbră întâlnirea amoroasă a unui cuplu. Treptat se poate înţelege că acest prim narator (care supraveghează naraţiunea dintr-o dimensiune externă, putând pătrunde oricând doreşte în minţile personajelor) este un păianjen – simbol evident al ţesăturii textuale. Vali şi Svetlana (cei doi iubiţi care se întâlnesc în apartamentul femeii) devin apoi la rândul lor naratori, spunându-şi fiecare povestea. Dacă întâmplările expuse de Vali (autorul „Ruletistului", prima povestire din *Nostalgia*) sunt mai curând banale, povestea Svetlanei este extraordinară, demnă de *O mie şi una de nopţi*, şi formează inima întregului text. Svetlana – care poate fi socotită un dublu al naratorului masculin din „Mendebilul" sau chiar al Mendebilului-povestaş – relatează de această dată jocurile unor fetiţe în aceiaşi ani '60, plasate undeva la marginea Bucureştiului, acolo unde începe câmpul către comuna Dudeşti. În

mijlocul câmpului se ridică – intruziune a fantasticului – o clădire bizară, locuită de o familie nu mai puţin bizară, formată dintr-o mamă şi un fiu cu staturi uriaşe şi constituţii fragile. Ei fac parte dintr-o veche conspiraţie care aşteaptă venirea Aceluia/Aceleia care va deschide, printr-o succesiune riguroasă de şapte vise, portalul către misteriosul REM şi astfel către cifrul Universului. Fetiţa Svetlana descoperă că ea este Aleasa şi ajunge, în climaxul călătoriei onirice prin REM, în odaia unui autor (a cărui descriere trimite la autorul concret Cărtărescu) care scrie chiar „REM"-povestirea[1]. Mai târziu, la o vârstă adultă, Svetlana reflectează la sensul întâmplărilor din copilărie:

> Mi-au trebuit ani de zile, a trebuit să mă maturizez, să devin, uite, aproape o babă, ca să încep să cred că înţeleg cu adevărat ce este REM-ul, că el nu se află acolo, înăuntrul magaziei, ci în afara ei, că de fapt noi suntem REM-ul, tu şi cu mine, şi povestirea mea, cu toate locurile şi personajele ei, şi Bloody Mary, şi căţelul lovit de maşină, că lumea noastră e o ficţiune, că suntem eroi de hârtie şi că ne-am născut în creierul şi mintea şi inima lui, pe care eu l-am văzut. Că până şi el s-a cuprins pe sine în REM. Că poate până şi el, în lumea lui (unde eu am pătruns, asta fiind poate singura raţiune a vieţii mele), nu este decât un produs al unei minţi mult mai vaste, din altă lume, ea însăşi fictivă. Şi el, da, sunt sigură acum, caută cu înfrigurare o Intrare către acea lume superioară, căci visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi fiinţa care ne-a dat viaţă. Dar, vai! poate că REM-ul nu e totuşi nimic din ce cred eu despre el. Poate că el e doar un sentiment, o strângere de inimă în faţa ruinării tuturor lucrurilor, în faţa a ceea ce-a fost şi nu va mai fi niciodată. O amintire a amintirilor. REM-ul e, poate, *nostalgia*. Sau altceva. Sau toate acestea deodată[2].

În ultimele pagini cititorul realizează că primul narator (păianjenul) este de fapt Egor, fiul femeii uriaşe, care a continuat să vegheze asupra Svetlanei. Mai mult, Egor poate fi chiar al doilea Mendebil, acum adult (în „Mendebilul", mama acestuia era descrisă ca o fiinţă uriaşă); deşi în cronologia volumului această ipoteză nu se verifică (distanţa temporală dintre întâmplările expuse în „Mendebilul" şi „REM" nu este suficient de mare), nu-i mai puţin adevărat că această cronologie nu este una de tip realist şi permite tot felul de distorsiuni. Oricum, în construcţia narativă de tip bandă Möbius intră mai multe surse. Prima este povestirea „Aleph" a lui Borges (pastişată explicit de Cărtărescu), care imagina un punct magic aflat într-o casă în curs de demolare, „punctul în care se află, fără a se confunda, toate locurile planetei, văzute din toate unghiurile". Cealaltă sursă este povestirea „Sfârşitul jocului" de Julio Cortázar (de altfel, primul cuvânt din „REM" este „Cortázar")[3]. Alte repere intradiegetice sunt romantismul

1. Această *mise en abyme* (punere în abis) reprezintă, după cum observa Dan Petrescu, un „truc [...] foarte vechi: îl relansase Gide şi-i făcuse o arheologie selectivă Borges, în «Magii parţiale în *Don Quijote*», amintind *Ramayana*, *O mie şi una de nopţi*, *Hamlet*, *Don Quijote*, cu concluzia că această tentativă de deficţionalizare a personajelor unei ficţiuni ne aruncă în ficţiune pe noi înşine, cititorii [...]. Se amorsează o progresie *ad infinitum*, decepţionantă ca orice falacie" (Dan Petrescu, *În răspăr*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000, p. 100).
2. Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ediţia a X-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013, p. 360.
3. Teodora Dumitru, „Jocurile sunt făcute. Cărtărescu prin Cortázar", *Transilvania*, nr. 11-12, 2013, pp. 64-69.

franco-german (Jean Paul, Nerval & co.), *Cărarea pierdută* de Alain-Fournier, poezia lui Leonid Dimov şi, nu în ultimul rând, Eminescu (din care Egor citează atât ca personaj, cât şi narator; de pildă, fraza care-l introduce pe Vali în scenă trimite la „Sărmanul Dionis": „...Junele tânăr care cugeta astfel, închizând când un ochi, când altul, se dă jos din autobuz în bezna cartierului Dămăroaia"). Cărtărescu reuşeşte să sublimeze toate aceste influenţe într-o arhitectură fascinantă. În fine, este posibil ca, în lumea complicată din *Nostalgia*, „Arhitectul", textul final, să fi fost scris de acelaşi Vali care scrisese şi „Ruletistul". Cele două povestiri au un traseu narativ identic: un *loser* (aici, un arhitect specializat în proiectarea unor fabrici de ulei) devine vedetă peste noapte. Arhitectul Emil Popescu, folosind o orgă electrică fabricată la Reghin, pe care o montează la bordul unui autoturism Dacia 1300, devine cel mai important artist din ţară, din lume şi apoi din galaxie. Este mai mult o glumă în stilul Ioan Groşan, în care poate fi citită şi luarea peste picior a protocronismului. Dar o glumă ce exprimă, fie şi sub o formă parodică, ţelul artistic exprimat în „REM": „Nu, nu vreau să ajung un mare scriitor, vreau să ajung Totul. Visez necontenit la un creator care, prin arta lui, să ajungă cu-adevărat să influenţeze viaţa oamenilor, a tuturor oamenilor, şi apoi viaţa întregului univers, până la stelele cele mai îndepărtate, până la capătul spaţiului şi-al timpului. Iar apoi să se substituie universului, să devină el însuşi Lumea". În *Nostalgia* se găsesc seminţele din care va creşte întreaga proză ulterioară a lui Cărtărescu. Câteva exemple. *Orbitor* este o extindere a „Mendebilului"; de asemenea, secta din care fac parte Egor şi mama lui prefigurează conspiraţia Ştiutorilor din *Orbitor*. La nivel narativ, punerea în abis din „REM" (personaje care descoperă că fac parte dintr-o lume creată de un Dumnezeu-scriitor care arată ca Mircea Cărtărescu) reapare şi în *Levantul*, şi în *Orbitor*, fiind *trademark*-ul autorului. Lulu din *Travesti* (1994) apare într-un *cameo* în „Gemenii" („Lulu, un fel de măscărici vulgar, care la un bal mascat dintr-o tabără în care fuseserăm împreună se fardase şi se îmbrăcase ca o femeie, ceea ce îmi făcuse atât de rău, încât când l-am văzut m-am sprijinit de perete"); *Travesti* va recupera şi figura/simbolul păianjenilor. O frază din „REM" („Ceva te face să crezi că, dacă ar putea să scoată dintr-o casă incendiată fie un copil în scutece, fie o pictură de Giorgione, ar scoate fără să şovăie pictura") va fi extrapolată şi reinterpretată în *Solenoid* (2015). Ş.a.m.d.

De fapt, proza lui Mircea Cărtărescu se bazează pe o redundanţă multiplă. Se poate specula că notorietatea locală şi globală a autorului derivă tocmai din această redundanţă, care face recognoscibilă o marcă[1]. De la *Visul*/*Nostalgia* la *Solenoid* prozele sale au acelaşi principiu de compoziţie. Textul cărtărescian tipic se împarte

1. S-a vorbit de o „genă a redundanţei" în literatura lui Cărtărescu: o serie de topoi, personaje, instanţe, scheme de limbaj şi narative etc. sunt reluate frecvent, circulă în mai multe scrieri ale acestui autor, care nu pare a-şi pune problema epuizării interesului cititorilor pentru o formulă narativă bazată pe un mecanism al reciclării perpetue (vezi în acest sens studiul citat al Teodorei Dumitru, „Jocurile sunt făcute. Cărtărescu prin Cortázar"). Această redundanţă – care poate fi interpretată negativ, ca incapacitate de inovaţie sau ca mecanism exercitat în gol, în absenţa controlului auctorial – poate fi ridicată la rangul unei adevărate filozofii a naraţiunii cărtăresciene dacă i se poate identifica o (fie şi minimală) raţiune, un principiu de generare expus (revelat), făcut vizibil de autor. Prin revizitarea în „REM" a structurii unei povestiri de Julio Cortázar, „Sfârşitul jocului", acest principiu al redundanţei se poate afirma că îşi obţine o poetică, o „punere în abis a întregii creaţii în proză a lui Mircea Cărtărescu" (*ibidem*, p. 68).

în două regimuri aproximativ egale – realism şi fantastic. Micul roman *Travesti* conţine deja prefigurată întreaga structură din trilogia *Orbitor* (*Aripa stângă*, 1996; *Corpul*, 2002; *Aripa dreaptă*, 2007): ficţiunea ca discurs anamnetic prin care se recuperează o arhitraumă din copilărie bine camuflată (travestită) sub o poveste prin care memoria naratorului rescrisese acea traumă pentru a o face suportabilă. Forma camuflată a arhitraumei reprezintă nivelul fantastic, în timp ce demascarea ei – prin care naratorul se trezeşte în „deşertul realului" – asigură nivelul realist. În *Travesti*, trauma originară – ascunsă şi demascată în mişcări succesive care compun *de facto* romanul – este dublă: moartea surorii gemene în copilărie şi tentativa de viol asupra naratorului iniţiată de Dan Nebunul. În *Orbitor* arhitrauma este compusă, cvasiidentic, dintr-un frate geamăn pierdut, Victor, şi din încercarea de viol a lui Dan Nebunul asupra naratorului Mircea. Arhitrauma este aşadar camuflată în memoria naratorului printr-o ficţiune fantastică: în *Travesti*, acest veşmânt fantastic ia forma unui păianjen uriaş şi a unui personaj transgender, Lulu, întâlnit de narator în tabăra din Budila; în trilogia *Orbitor*, camuflarea ia forma unei conspiraţii metafizice universale care duce la naşterea lui Mircea, personajul şi naratorul seriei. Titlul *Orbitor* este simptomatic pentru această dualitate formată dintr-un nivel fantastic şi unul realist. Cuvântul „orbitor" poate fi citit atât în sensul de „uluitor, nemaivăzut, sublim" (sens acoperit de nivelul fantastic al textului), cât şi în sensul literal de „obiect care blochează vederea" (sens acoperit de nivelul realist). Astfel, romanul spune povestea unui proces de înţelegere, de dezvrăjire, de ridicare a pieliţei de pe ochi, de dezorbire: nivelul fantastic este tradus într-un nivel realist. În cadrul acestui proces, care are o natură freudiană, personajul Mendebilului joacă un rol central. În *Visul/Nostalgia*, naratorul îl zărea pe Mendebil (pe al doilea Mendebil, copilul-Mesia) în camera de la subsol a fochistului, într-o intimitate simultan sexuală şi androgină cu fetiţa Iolanda. Volumul final din *Orbitor* repetă această scenă *with a difference*; de această dată, protagonistul scenei nu mai este Mendebilul al doilea, personajul cvasifantastic, ci mai terestrul Dan Nebunul (primul Mendebil). Camera fochistului apare acum într-o lumină dezvrăjită, care a renunţat la aura mitologică din *Nostalgia* pentru a descrie realist abuzul sexual săvârşit de Dan Nebunul – un copil de opt ani cu o sexualitate precoce – asupra fetiţei Silvia. Acelaşi Dan Nebunul a încercat să-l agreseze sexual pe Mircea-naratorul în copilăria acestuia. Altfel spus, fantasticul mitologic din *Nostalgia* este demascat în *Orbitor* ca simplă refulare de natură sexuală, ca simplă întoarcere a reprimatului prin care un şir de fapte traumatice sunt şterse din conştiinţa subiectului şi înlocuite cu o metaforă/poveste; „sub marea Poveste erau micile, mizerabilele, ruşinoasele, chinuitoarele, jalnicele noastre poveşti", după cum se spune la un moment dat în *Aripa dreaptă*[1]. Această cheie de interpretare – care unor cititori li s-a părut decepţionantă[2] – conţine

1. Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 379. Pasajul apare chiar în capitolul în care povestea violului ratat întreprins de Dan Nebunul asupra lui Mircea alternează cu discursul lui Herman (personaj-cheie pentru latura fantastică-mesianică a romanului), în care acesta din urmă demistifică povestea biblică a relaţiei poporului lui Israel cu Dumnezeul său, reducând-o la travestiul mitologic al unei tehnologii superioare, aşa cum ar fi fost Chivotul legii.
2. „«Mendebilul» e o ficţiune evazionistă dintr-un adevăr care se numeşte Dan Nebunul. O proteză idealizantă care acoperă nu numai entitatea ininteligibilă şi aspră numită Dan Nebunul, ci si alte entităţi inconcevabile [...]. «Mendebilul» se înscrie în sfera acelor ficţiuni

ea însăşi o alegorie a metarealismului practicat de Cărtărescu: astfel, ficţiunile lui Cărtărescu pot fi citite ca alegorii ale accesului la realitatea care se găseşte camuflată sub ficţiune. Corelând această realitate cu comunismul în care sunt plasate romanele şi nuvele lui Cărtărescu, putem echivala literatura autorului cu o tentativă repetată de a găsi o cheie de descifrare a comunismului. În compoziţia binară a textelor sale (realism-fantastic, camuflare-dezvrăjire), realismul corespunde unei mişcări critice, iar fantasticul unei mişcări evazioniste; de aceea, comunismul are parte atât de idealizare/mitologizare, cât şi de demascare.

Un alt nivel de redundanţă este cel al metodei de compoziţie. Punerea în abis este forma predilectă pe care o îmbracă aceasta. Ea poate fi descrisă ca instrumentarea şi revelarea multietajată a unor instanţe succesive de auctorialitate intradiegetică – un Autor-demiurg care scrie întregul univers; un autor-personaj care compune lungi manuscrise pe care le declară ilizibile, dar care sunt chiar textul pe care cititorul concret îl are sub ochi şi se presupune că îl citeşte –, create prin parazitarea în acelaşi timp ironică şi romantic-mitologică a biografemelor autorului concret Cărtărescu[1]. Un pasaj caracteristic din *Orbitor*:

> [C]artea asta ilizibilă, în care Mircea scrie despre Mircea, care scrie despre Mircea, ca şi cum organele lor ar fi interconectate într-o dializă stranie, în care sângele şi pasta de pix s-ar filtra prin porozitatea paginii, ar trece din unu-ntr-altul până n-ai mai şti dacă Mircea din Solitude, aplecat asupra paginii sale de caiet în studioul de la parter, îl umbreşte pe Mircea din staţia de metrou, care-l umbreşte pe Mircea din manuscrisul viu şi viermuitor, absurd şi ilizibil, geamăn şi totuşi altul decât cartea pe care-o ţii în mână acum, sau dacă nu cumva, dimpotrivă, Mircea din manuscris se proiectează, enorm, pe ecranul celuilalt manuscris, pentru ca umbra umbrei să fie bărbatul de cincizeci de ani ce scrie zilnic, ca o insectă, în caiet, având pe fereastră silueta castelului baroc peste care plutesc norii primăvăratici, într-un manuscris cu litere de rădăcini şi diacritice de vânt, tot mai destrămat pe măsură ce se-apropie de sfârşit[2].

Poate fi inclus aici şi poemul epic *Levantul* (1990), în care protagonistul Manoil întâlneşte – fără să o poată zări, „Căci nu-i dat să vază finţa pă acel ce-i dădu nume"[3] – statuia lui Cărtărescu însuşi, ce încheie şirul ilustru Eminescu – Arghezi – Barbu – Bacovia – Blaga – Nichita Stănescu. Mai mult, nu doar că mai toate cărţile lui Cărtărescu recurg la aceeaşi schemă, dar chiar această schemă este repetată de mai multe ori în interiorul aceleiaşi cărţi. Autorul a vorbit adesea de un principiu fractalic al compoziţiei: în orice fragment se oglindeşte întregul. Într-adevăr, nu doar că trilogia *Orbitor* poate fi redusă la oricare volum al ei, dar şi fiecare volum poate fi redus la capitolele constitutive, iar acestea pot fi reduse la nucleele de episoade constitutive. Iar în *Solenoid*, roman compus dintr-o succesiune

---

compulsiv-inversate, care văd într-un infarct o inimă înflorită" (Teodora Dumitru, „«Mendebilul». Note de subsol", *Cultura*, nr. 86, 2007).

1. Astfel de procedee, atât de curente în metaficţiunea postmodernistă, au pătruns – dovadă a trivializării lor – şi în literatura de consum – de pildă, în seria *Turnul întunecat* de Stephen King sau în romanul grafic *Fight Club 2* de Chuck Palahniuk şi Cameron Stewart.
2. Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă*, pp. 445-446.
3. Mircea Cărtărescu, *Levantul*, note, comentarii, glosar şi postfaţă de Cosmin Ciotloş, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016, p. 134.

de false începuturi care revin în poziția de start, capitolele sunt aproape independente. Oricum, romanele lui Cărtărescu au o progresie circulară, care duce mai curând la acumulări cantitative de texte cvasiidentice decât la evoluții calitative în termeni de narațiune și personaje. În practică, acest procedeu duce la amplificarea senzației de redundanță; deși autorul o justifică teoretic lăsând-o să-și autoreflecte la infinit conștiința de sine, în realitate ea conduce la o senzație de *déjà lu* pe care o mai diminuează doar creativitatea stilistică neobosită a lui Cărtărescu. De altfel, chiar autorul, răspunzând sarcastic criticilor care-i reproșează reluarea ciclică a repertoriului, produce o sinteză după *Orbitor*, parodică în intenție, dar precisă sintetic:

> O să scot odată o ediție *Orbitor* de numai 37 de pagini, redusă la povestea inițială, fără niciun fel de elucubrații, în plus bogat ilustrată. Te pomenești că aia o să înfrunte timpurile. Sau, și mai bine, o ediție de câteva rânduri, în care se va arăta cum o muncitoare, Maria, naște gemeni. Unul dintre ei, Mircea, trăiește în București în perioada comunistă, cade sub influența unui bețiv, Herman, care delirează ininteligibil din când în când, e gata să fie violat de un coleg și apoi vagabondează de ici-colo până-l prinde revoluția. Celălalt, Victor, e furat în copilărie și dus la Amsterdam, unde e crescut într-o atmosferă de promiscuitate, pentru ca pân-la urmă să intre în Legiunea străină. Cei doi se întâlnesc la București în timpul revoluției române și... vine sfârșitul lumii[1].

Alt nivel de redundanță este cel stilistic. Deși Cărtărescu pune în mișcare un vocabular amplu, mai bogat decât al oricărui alt prozator român contemporan, un vocabular implicat în descrieri laborioase ale unor secvențe picturale, arhitecturale, anatomice, biologice, fiziologice, matematice, fizice etc., mobilizate în ideea epuizării prin limbaj a universului (vizibil sau invizibil, senzorial sau metafizic), vocile implicate în prozele lui se reduc fundamental la unul și același idiolect[2]. Cărtărescu nu este un autor de tip Tolstoi sau Stendhal, capabil să creeze lumi și voci. Singura încercare de a face loc unei polifonii – în *Orbitor. Aripa dreaptă* – s-a soldat mai curând cu un eșec (cel puțin în raport cu texte precum „Primăvara la bufet" de Răzvan Petrescu): vocile mulțimii, al căror cor cacofonic Cărtărescu încearcă aici să-l orchestreze, nu sunt decât o variantă de oralitate confecționată în interiorul aceluiași idiolect.

Alt nivel de redundanță al ficțiunilor lui Cărtărescu privește caracterul lor autobiografic. *Nostalgia*, *Travesti*, *Orbitor*, *Solenoid* și *Melancolia* (2019) rescriu din planuri diferite aceeași materie autobiografică – copilăria/adolescența trăite pe asfaltul Bucureștiului, în zona Ștefan cel Mare. Tot așa cum toate personajele

1. Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 199.
2. „Multiplicarea vocii narative nu atrage după sine și multiplicarea perspectivei *lingvistice* asupra obiectului. Sub raport stilistic, limbajul romanului relevă prezența nemijlocită a aceluiași idiolect, exersat în diverse variante retorice (ne referim la retorica adresării). Se remarcă un timp de expresivitate formală, puternic personalizată și care este dată îndeosebi de predilecția pentru epitetul ornant, dar neconvențional, exploatarea tuturor registrelor lexicale, metaforizarea, evocarea explicită și manieristă a intertextelor, recurența unor teme (nostalgia, iubirea) și a unor motive (păianjenul, himera). [...] toate narațiunile din acest roman converg către o singură voce, cu un limbaj unic" (Liliana Hoinărescu, *Structuri și strategii ale ironiei...*, pp. 120-121).

lui Cărtărescu vorbesc cu vocea lui, toți naratorii săi îi parazitează biografia (iar atunci când, în volumul al treilea din *Orbitor*, naratorul Mircea este distins de un anume „Mircea Cărtărescu", toată operațiunea are un aer de glumă metaficțională, dat fiind că acel Mircea Cărtărescu, „foarte înalt și cu părul roșcat, tuns perie", reprezintă tocmai opusul lui Cărtărescu cel real).

Redundanțelor amintite deja le poate fi adăugată cea de amplasament geografic – Bucureștiul, topos central al literaturii lui Cărtărescu, care funcționează asemenea unui Aleph borgesian[1]. În textul „Bucureștiul meu", care a stat la baza trilogiei *Orbitor*, Cărtărescu vorbea despre cum literatura sa a crescut din obsesia de a da capitalei o substanță universală, translocală („Bucureștiul meu"):

> [F]iind [...] un puști înnebunit de Cartea pe care avea s-o scrie, [...] calculam și recalculam cu disperare infimul „corelativ obiectiv" de care dispuneam [...]: câteva persoane, câteva trasee prin București... Enigmele nu voiau să apară. Subterane nu existau. Oamenii erau buni, iar orașul plat ca un ceas de mână, legat de încheietură cu Dâmbovița în chip de curelușă. Unde era splendidul, splendidul amurg petersburghez, cu un student aplecat visător pe un pod, peste apele Nevei? Unde tunelele de cărămidă pe sub Buenos Aires din *Abaddón* [...]? [...] Începusem să scriu pe atunci un roman-sonet [...]. Forma era minunată, dar cu ce aveam s-o umplu? [...] Mă afundam [...] în descrieri, descrieri nesfârșite de case și blocuri vechi, străvechi, fărâmițate, mâncate de viermi și urechelnițe pe dinăuntru, cu ferestre rotunde care reflectau amurgul gros ca păcura, cu lifturi antediluviene glisând lent în cuști de sârmă plină de jeg și unsoare. Străzi cu case demolate, doar cu câte un zid rămas în picioare, ca o bucată de măsea cu plomba căzută, copaci de un verde nefiresc de spălăcit, de culoarea halucinației... Maidane cu chiuvete ruginite și carcase de răcitoare, fecale și sârme... [...] Și depozite de cărămidă roșie, cu scoabe de fier, cu ziduri mai vaste ca orizontul... [...] când ridicam ochii de la foaia pe care o mâzgăleam cu pixul și care se făcuse deja galbenă ca flacăra de sodiu și poroasă în înserarea de octombrie, vedeam, prin tripla fereastră panoramică din camera mea de pe Ștefan cel Mare, un alt București, care nu voia cu niciun chip să intre în proza mea. [...] Urât, provincial, cu niște coșuri cenușii de termocentrală hiperdeparte, orașul „real" mă jignea, îmi scuipa în față o flegmă cenușie. Cenușiu, cenușiu avea să-mi fie destinul literar, căci unora li se dăduse Viena, iar mie plictisul ăsta fără limite[2].

În lipsa unui material „natural" de felul apusurilor din Sankt-Petersburg, Cărtărescu a naturalizat artificialul livresc, modificând în proza lui Bucureștiul trivial printr-o serie de grefe livrești, alterându-i geografia reală și simbolică prin sublimarea ei într-o serie de topoi arhetipali: labirinturi subterane, conspirații planetare, scenarii mesianice sau apocaliptice. Neavând un București pe măsura Buenos Aires-ului lui Borges și Ernesto Sábato, Cărtărescu a accesat rețeaua livrescă internațională de orașe pe gustul său și a transplantat Buenos Aires-ul pe bulevardul Ștefan cel Mare, redecorând Bucureștiul după tablourile lui Monsù Desiderio (identitate colectivă sub care se ascund câțiva pictori care au activat în

1. Vezi Christian Moraru, *Reading for the Planet: Toward a Geomethodology*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015, pp. 112-125. De asemenea, Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*, Editura Humanitas, București, 2016, pp. 27-92.
2. Mircea Cărtărescu, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2004, pp. 15-16.

Napoli în secolul al XVII-lea). Descrierile au o importanţă covârşitoare în opera autorului[1]. Ele sunt atât de elaborate şi de baroce încât devin fantastice, naturalizând astfel importul şi ascunzând sub perdea îmbinarea. (Este şi aceasta o formă de refulare, prin care Bucureştiul mizer din realitate este substituit printr-un Bucureşti miraculos.) De altfel, Cărtărescu nu este un spirit narativ; cel mai adesea naraţiunea are la el rolul de a lipi descriere de descriere. Impresia de prolixitate vine şi din această revărsare de tablouri repovestite; e posibil ca într-o zi ele să fie tratate în felul expeditiv în care elevii sar peste descrierile de natură – şi ele atât de organic împletite cu naraţiunea – ale lui Sadoveanu.

Problema esenţială a prozei lui Cărtărescu, cea care îi plafonează în cele din urmă aspiraţiile (dar la un nivel superior majorităţii autorilor români contemporani), vine din caracterul prea datat al metaforelor ce dau corporalitate alegoriilor sale. Fluturele, de pildă, pe ale cărui segmente este construită trilogia *Orbitor* (aripa stângă, corpul, aripa dreaptă), este în mod evident o schemă săracă, naivă în raport cu complexitatea secolului XXI. Comparate cu maşinăriile conceptuale puse în mişcare de romanele unor Don DeLillo sau Richard Powers, cărţile lui Cărtărescu au aerul limitat al unui import romantic şi modernist (Cartea lui Mallarmé fiind cealaltă metaforă din care opera lui se alimentează până la saţietate). Poate fi amintit aici reproşul pe care Stanisław Lem i-l făcea lui Borges (un maestru pentru Cărtărescu şi un autor de o originalitate incomparabilă), văzând în el mai ales un arhivist al vechii culturi, al acelei culturi inapte să integreze revoluţia tehnică şi deci să vorbească într-un fel relevant despre viitor: „Borges ne-a vorbit despre paradisuri şi infernuri care ne vor rămâne pentru întotdeauna opace şi inutile. Asta pentru că acum construim paradisuri şi infernuri mai noi, mai bogate şi mai teribile; doar că în cărţile lui, Borges nu ştie nimic despre ele"[2]. E drept că Mircea Cărtărescu aspiră şi la un nivel ştiinţific al textelor sale, însă acesta se reduce la nivelul lexical, pe care autorul l-a absorbit ca un burete. Deşi în romanele lui se revarsă termeni din fizică, biologie, chimie, vehicularea lor e poetică, pulbere pe aripile fluturelui, şi nu mişcarea unei gândiri structurate în parametri ştiinţifici (ca la Richard Powers). Coroborând acest aspect cu senzaţia frecventă de kitsch produsă de fuziunea stilemelor (scenarii biblice, autoficţiune, metaficţiunea modernistă a Cărţii) ori cu prolixitatea autorului, se poate ajunge la concluzia că proza lui Cărtărescu este adesea un caz de ficţiune *middlebrow* (literatură accesibilă pentru clasa de mijloc cu pretenţii culturale) care se prezintă ca *highbrow* (literatură înaltă).

Vremea Mânzului Sec, scris în 1988 şi publicat în 1991, rămâne singurul roman al lui Cristian Tudor Popescu (n. 1956), care debutase în 1987 cu volumul de

1. Iată cum comentează Eugen Negrici ponderea descrierii în „REM": „Mişcarea epică sau, mai bine zis, senzaţia de mişcare derivă (ca la Céline şi Dimov) din succesiunea de descripţii. Nu e pierdut niciun prilej, dar absolut niciunul, în care noi, cititorii, să nu fim îndestulaţi cu «concreteţea infinitezimală» a obiectelor lumii înconjurătoare. Până la casa mătuşii Aura (din Dudeşti-Cioplea, de unde încep bălăriile câmpiei), tramvaiul de lemn cu un singur far străbate întregul Bucureşti; şi mă întreb dacă autorul nu regretă a fi pus domiciliul fetiţei cam aproape" (*Literatura română sub comunism*, ediţia a III-a, revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2019, p. 502).
2. Stanisław Lem, *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*, p. 242.

povestiri science-fiction *Planetarium*. Povestea din *Vremea Mânzului Sec* (având o conștiință metaficțională bine dezvoltată și o construcție cinematografică mizând pe montaj rapid și pe elipse) urmărește viața unui tânăr de vreo 30 de ani în ultimul deceniu comunist. Experiența autobiografică a autorului (inginer la bază) modelează plastic experiența lui Valentin Stănescu zis Mânzul, protagonistul romanului. Mânzul lucrează într-un loc numit Institutul de Studii, Cercetări, Optimizări și Perfecționări în Tehnologia Colgherelor. Colgherele sunt un produs tehnologic cu profil incert inventat de Popescu, care-i permite acestuia să orchestreze satiric procesul kafkian de cercetare, optimizare și perfecționare. În institut, toată lumea se face că lucrează. Tot procesul științific a fost substituit de o birocrație compusă din activiști și specialiști care gestionează mascarea faptului că tot procesul are un randament nul. Acest fapt are consecințe existențiale asupra personajelor. Lipsite de posibilitatea de a-și exercita competențele în mod real într-o muncă reală, personaje ca Mânzul au ajuns la un soi de romantism nihilist al ratării. Neavând posibilitatea să se întoarcă eficient împotriva sistemului care le alienează și le produce nefericire, aceste personaje – în care se reflectă întreaga generație a lui Cristian Tudor Popescu – practică o ideologie pregrunge a autodistrugerii prin alcool, țigări și, în măsura posibilităților, sex pasager. Cinismul este la ordinea zilei în roman, intrând în combinații cu machismul, dezabuzarea, mizantropia. În povestirile SF publicate de Cristian Tudor Popescu în anii '80 („Cassargoz", „Omohom", „Phalanx" ș.a.), ca și în *Vremea Mânzului Sec*, protagoniștii pierd împotriva sistemului chiar și atunci când nu luptă. Altfel zis, literatura lui Popescu (și nu doar a lui) din anii '80 tinde să ia forma abstractă a relațiilor de producție din societatea comunistă târzie. Ratarea/funcționarea în gol este una dintre formele acestei abstracții, evaziunea este cealaltă. Nu întâmplător, Popescu face parte dintr-o generație de ingineri care se îndreaptă către SF, un gen care permite în forme maxime atât evaziunea, cât și problematizarea luptei dintre om și sistem. Cine citește și textele literare publicate de Cristian Tudor Popescu după 1989, presărate prin mult mai numeroasele sale articole de ziar[1], observă că aceste raporturi s-au conservat. Gazetarul se izbește ritmic de același zid de care se izbise și personajul său Mânzul, un zid format din nomenclaturiști și securiști[2]. Până astăzi, în textele publicistice sau în aparițiile TV, Cristian Tudor Popescu vede în postcomunism spectrele comunismului care se întorc ritualic și în buclă.

Răzvan Petrescu (n. 1956) debutează în 1989 cu volumul de proză scurtă *Grădina de vară* (gen căruia îi va rămâne fidel), revenind în 1993 cu *Eclipsa*.

1. O selecție reprezentativă în Cristian Tudor Popescu, *Viața și Opera*, Editura Polirom, Iași, 2016.
2. Aceștia fiind principalii adversari ai tehnocrației inginerești, de altfel: ei sunt cei care gestionează în anii '80 transformarea sistemului industrial într-o mașină de vorbe. *Vremea Mânzului Sec* începe cu o scenă care instrumentează această opoziție. Mânzul meditează la matematică odrasla mediocră a unui securist, prilej pentru narator de a remarca sarcastic-caragialian prostul gust și opulența decorului din casa acestuia: „Sufragerie florentină, telecolor, video multisistem, [covor] persan pe jos. [...] Mânzul se uită la vitrină: în mijlocul sticlărișului, altă poză, color, nea Turdeanu și un ins cu ochelari, în șorturi, în fața Sfinxului. Pe pereți, întreprinderea de legume și fructe, un car cu boi, o horă de flăcăi. Icoanele le țin probabil în dormitor" (Cristian Tudor Popescu, *Vremea Mânzului Sec*, ediția a III-a, prefață de Alexandru Călinescu, Editura Polirom, 2019, pp. 9-10).

Punctul de plecare ţine de microrealismul în care se exersaseră mai mulţi autori optzecişti ce nu jucaseră cartea metarealismului (de pildă, Cristian Teodorescu). În „Uşa", două femei stau de vorbă în faţa unui salon de spital în care se află într-o stare aparentă de comă un bărbat (după cum se ghiceşte din dialog, le este soţ şi tată). Femeile vorbesc despre pregătirile de înmormântare, ca şi cum omul ar fi murit deja. Dar finalul textului sugerează că acesta a auzit conversaţia involuntar cinică. Notaţia este rece şi exterioară (deşi sub această suprafaţă se ghiceşte sentimentalismul autorului). Mai specifică în raport cu viitorul stil al lui Petrescu este schiţa „Şansa" (prezentă tot în volumul de debut): câţiva muncitori care sapă după o conductă găsesc un craniu, iar unul dintre ei, contaminat fantastic de obiectul găsit, începe să debiteze monologul lui Hamlet din cimitir („poor Yorick" ş.a.m.d.). Toată metoda lui Petrescu este deja aici: oralitate şi metarealism. Oralitatea naratorilor şi personajelor este laborios construită de o ureche de meloman. Textul pleacă de la un nivel realist, descompus şi recompus însă într-o sintaxă eliberată de gravitaţia mimesisului, pe un principiu de improvizaţie asemănător celui din jazz, în care povestea cedează loc construcţiei muzicale pe bază de motive şi variaţii. Cu timpul, textele vor deveni din ce în ce mai puţin transparente, din ce în ce mai puţin repovestibile. Având dimensiunile unui miniroman, „Primăvara la bufet" (din volumul *Eclipsa*) este capodopera lui Răzvan Petrescu. Textul constă într-un montaj de dialoguri neatribuite direct (deşi identitatea interlocutorilor poate fi reconstituită indirect), traversate doar sporadic de flash-uri narative. Decorul este al unei cârciumi săteşti în preajma alegerilor din 20 mai 1990. Replicile trec în revistă schimbările din societatea românească postcomunistă, înregistrate cu o doză ridicată de „tratament fabulatoriu" (pentru a relua titlul lui Mircea Nedelciu). În acest montaj cu derive suprarealiste apar vechii securişti (transformaţi în noii comercianţi proprietari de buticuri), legende funambuleşti despre comoara lui Mihai Viteazu găsită (în Moldova) de Nicolae Ceauşescu, amintiri despre alegerile falsificate de comunişti din 1946, impresii despre tirurile cu ajutoare venite din străinătate imediat după 1989. Ba chiar sunt intercalate secvenţe de cultură populară din *Twin Peaks*, care tocmai era difuzat pe TVR la începutul lui 1990: o comisie venită de la Bucureşti deshumează victima unui asasinat şi îi scoate ochii care ar fi înregistrat momentul crimei (la fel ca în serialul lui David Lynch) („Grădina de vară"):

> Bâlciu' dracului! Se strânsese tot satu-n cimitir de dimineaţă, să vază cum o fi arătând Cârlig, săracu', care când l-au scos mai mult puţea decât arăta. Da' piuitul ni l-a luat doamna aia din comisie, când s-a aplecat şi, din două mişcări, cu un fel de cuţitaş de conservă, i-a scos ochii lui Cârlig, adică ce mai rămăsese din ei, de-a leşinat două babe şi-au căzut mototol lângă groapă. Ne-am făcut cruce, că nu ştiam ce-nseamnă ştiinţa modernă. Noroc cu doctorul ori popa, nu mai ţin minte care, de ne-a esplicat că rămâne pe fundu' ochilor ultima imagine, a dinaintea morţii, cică se vede pe ea mutrele criminalilor ca la cinematograf. E ceva cu laser, parcă. Asta-i o armă, nene, nu aparat de filmat. Eu nu ştiu, aşa a zis doctoru'. Sau popa. Orişicât, figura cu cuţitaşu' a fost de toată panorama, doar că n-a avut muzică[1].

Registrul ţine de microrealismul grotesc redactat şi subminat de pe poziţiile unei conştiinţe metaficţionale sceptice, aproape nihiliste, care controlează la

1. Răzvan Petrescu, *Rubato*, Editura Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2013 (eBook).

nuanță din turnul de veghe aparenta derivă a textului. O piesă de maximă virtuozitate este și „Jaf armat" (în volumul *Rubato*, 2011). Aceasta spune povestea unui *hold-up* eșuat pus la cale de niște intelectuali rataţi care au pierdut lupta pentru supraviețuire din tranziție și care vor să spargă o casă de schimb valutar pentru a face rost de bani. Povestirea este redactată sub formă de puzzle narativ, alternând perspectivele și naratorii în maniera lui Quentin Tarantino.

Romanul *Povestea Marelui Brigand* (2000) l-a transformat pe Petru Cimpoeșu (n. 1952; debut în 1983 cu volumul de povestiri *Amintiri din provincie*) dintr-un prozator aflat ca vizibilitate în a doua linie a generației '80 într-unul dintre autorii cei mai importanți și mai vizibili ai canonului postcomunist. Tema centrală a cărții, tipică pentru metarealismul optzecist, privește dificultatea și arbitrarietatea actului de a compune (prin ficțiune, prin anchetă, prin interpretare etc.) un sens univoc[1]. „Cazul" pe care este construit romanul („povestea noastră este, cel puțin în intenție, relatarea unui *Caz*"[2]) conține un nucleu fantastic-simbolic: un cadavru apare și dispare miraculos în mai multe locuri și în mai multe rânduri. Ancheta și straturile succesive de anchetatori, care încearcă să integreze cazul într-o narațiune explicativă univocă, eșuează, reușind să producă doar un discurs despre, nu și o concluzie finală[3]. Romanul intersectează zone literare eterogene: literatură fantastică în tradiția romantismului german (basmele orientale ale lui W. Hauff, scrierile lui E. T. A. Hoffmann „Piticuț, zis și Cinabru" și *Elixirele diavolului*), literatură a absurdului (Kafka), policier procedural, antiroman polițist în tradiția Noului Roman (Alain Robbe-Grillet, *Gumele* și *În labirint*), literatură parabolică, distopie, metaroman conspiraționist (Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault* și *Baudolino*), scenariile literaturii creștine din evanghelii, literatură alchimică și mistică, roman-eseu *à la* Robert Musil (*Omul fără însușiri*: păstrând proporțiile, ridicola Acțiune Paralelă de la Musil, care urmărește omagierea împăratului Franz Josef, se reflectă la Cimpoeșu în Operațiunea Oda – încercarea unui grefier de a scrie o odă dedicată Contelui, stăpânul local, împreună cu soția nimfomană a unui procuror). Sugestiile că avem de-a face cu un scenariu christic sunt numeroase. Anchetatorii poartă nume de evanghelişti și sfinți (Petrache, Mateuț, Luca, Ștefan, Marcu); victima însăși este identificată prin identități conotate religios („*Fiul Văduvei*, *Copilul*, *Puișorul*, *Studentul*, *Învățătorul*, *Clientul*, *Vizitatorul* sau pur și simplu *Victima*"), deși autorul se distanțează ironic, printr-o preteriție,

1. Într-un pasaj-cheie, un text cifrat este decodat prin două chei diferite (parolele MEMORIE și FERICIRE), textele care rezultă fiind diametral opuse: unul de factură fascistă (într-o stilistică cioraniană), altul marxist: trimitere la cele două ideologii ce au marcat istoria secolului XX. Ideea de act interpretativ fără sfârșit în care sunt angrenate toate pistele este sprijinită de indicii onomastice precum cârciuma lui Godel (de la Kurt Gödel, teorema incompletitudinii).
2. Petru Cimpoeșu, *Povestea Marelui Brigand*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 255.
3. „Cuvinte ca: *principiu*, *mobil*, *inferență*, *fracțiune de adevăr*, *coerența faptelor* etc. fac o mai bună impresie. Dar efectul lor va fi același: o ficțiune mai mult sau mai puțin convingătoare, iluzia unui destin, pe care domnul procuror o va accepta sau nu și le-o va impune sau nu, la rândul său, juraților, pentru ca aceștia să o consacre prin vot drept realitate sau nu, treaba lor. Noi ne facem, ca să zic așa, datoria și furnizăm materia primă, elementele inițiale ale seriei, ale acestui joc, râzând de cei care râd de omniscienta noastră" (*ibidem*, p. 406).

de pretenţiile lor simbolice („denumiri luate în înţelesul lor comun, adaptate situaţiilor circumstanţiale, şi nicidecum purtătoare ale vreunei oricât de neînsemnate intenţii simbolice"[1]). O serie de detalii alimentează de asemenea scenariul christic: în capitolul „Drumul spre Imaus", de pildă, un biciclist vindecă miraculos un copil surdomut care suferise un accident. Intersectarea aceasta heterotopică produce o plajă de nisipuri mişcătoare în materie de semantică (în termenii naratorului: „mâinile lui pipăiau aerul ca nişte antene, desenau vagi litere, un fel de cuneiforme imposibil de descifrat, nu doar invizibile, ci încă neîntregi, neterminate"[2]). Însă intertextualitatea – principalul instrument cu care lucrează Cimpoeşu – este mult mai bogată şi cooptează inclusiv trimiteri meta la tradiţia realismului din România, la filiera fabulosului din basmele orientale, la realismul magic sud-american sau la diverse distopii[3]. Romanul are o programare caracteristică acestora din urmă, fiind plasat într-o geografie atopică şi într-o temporalitate incertă (perioada interbelică este sugerată prin mijloacele de transport predilecte – trăsură, tren, rar automobile, dube, camioane). Sfârşitul vine chiar pe filiera aceasta distopică: mişcările revoluţionare de la sfârşitul romanului pun punct derivei semiotice de până atunci, evocându-l implicit pe Marx cu a unsprezecea teză despre Feuerbach („Filozofii nu au făcut decât *să interpreteze* lumea în diferite moduri; important este însă de *a o schimba*"). Cartea lui Cimpoeşu poate fi comparată cu un roman din 1959 al lui Stanisław Lem, *Investigaţia*. Ca şi Cimpoeşu, Lem se foloseşte de convenţiile romanului poliţist pentru a le problematiza şi a le depăşi. Ancheta din *Investigaţia* pleacă de asemenea de la o serie inexplicabilă de evenimente: câteva cadavre se reanimează miraculos şi evadează. Echipa investigatorilor se va izbi de zidul acestei enigme fără a izbuti să o dezlege. Limitele anchetei sunt epistemice, ţin de limitele obiective ale stadiului actual al cunoaşterii umane, şi nu de postulate fantastice. Omul de ştiinţă din echipa detectivilor reuşeşte să scrie câteva ecuaţii care să formalizeze dispariţia cadavrelor – dar, cu toată această formalizare ştiinţifică, anchetatorii nu reuşesc să înţeleagă ecuaţiile, că conecteze aparatul matematic la realitatea în care-şi desfăşoară ancheta. Lem mărturisea într-un interviu că a continuat să primească scrisori atât din partea cititorilor frustraţi, care cereau explicaţii autorizate, cât şi din partea cititorilor cooperativi care ofereau propriile explicaţii. Prin comparaţie, în romanul lui Cimpoeşu enigma este metafizică, chiar mistică, şi nu se adresează raţiunii decât în măsura în care aparatul ei intertextual are nevoie să fie decodat de cititori. Sfârşitul nu provoacă nicio curiozitate şi nicio stupoare intelectuală, pentru că romanul se reduce la o alegorie uşor descifrabilă

1. *Ibidem*, p. 392.
2. *Ibidem*, pp. 270-271.
3. De pildă, într-o omagiere oblică a lui Rebreanu din *Ion* (sau a oricărui roman realist în tradiţia lui Balzac), raportul agentului Mateuţ „începe prin a descrie drumul care duce de la gară în satul natal al victimei": „Drumul [...] se întinde leneş şi destul de drept, ca mai toate drumurile de şes, printre lanurile de grâu, porumb, cânepă, sfeclă şi ovăz. Bătut în timpul zilei de treacătul carelor şi scuturat de hurducăturile roţilor, se simte înviorat la clinchetul zurgălăilor ce împodobesc calul înhămat la caleaşca sprintenă a Primăriei. În zăduful acelei după-amiezi de iulie, însoţit de şeful postului local de jandarmi, Mitie, căutam să-mi pun în rânduială gândurile cu care venisem şi instrucţiunile primite de la domnul comisar Petrache" (*ibidem*, p. 31).

din datele intertextului furnizat de autor: o alegorie a lipsei de sens a oricărui scenariu religios (și prin extensie a literaturii) în lipsa revelației. Există un aspect conservator al literaturii lui Cimpoeșu pe care critica nu l-a luat în seamă. El poate fi observat nu doar în critica revoluțiilor din *Povestea Marelui Brigand*, ci și în al doilea roman de succes al autorului, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (2001). Cartea urmărește de-a lungul câtorva zile locuitorii dintr-un bloc din Bacău. Este sfârșitul anilor '90 (mai precis, începutul lui octombrie 1997), în plină guvernare a Convenției Democrate, și totul este supus variabilelor tranziției. Mișcarea personajelor (pensionari, liber-întreprinzători, securiști etc.) este urmărită de narator cu o superioritate ce le sancționează crud-ironic fojgăiala supraviețuirii zilnice. Singurele personaje care se salvează sunt un bătrân meșter cizmar care se închide în lift, unde se roagă „lui Dumnezeu pentru toți locatarii blocului acestuia, ai orașului acestuia, ai tuturor satelor și orașelor țării acesteia, precum și pentru toți oamenii în general", recluzionându-se spiritual precum un nou sfânt stâlpnic, și un copil care, la sfârșitul romanului, dispare împreună cu Simion, într-o evadare mistică din infernul tranziției. Cheia soteriologică este și mai evidentă decât în *Povestea Marelui Brigand*: diferența stă, între altele, în conectarea scenariului religios la tranziția postcomunistă. *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (2006) este, în schimb, un roman mai ludic-postmodern, care imaginează un scenariu unde România comunistă ar fi stat, așa cum visa Ceaușescu, la masa deciziilor globale. Cartea valorifică șarjat o serie de subgenuri paraliterare (romanul de spionaj, literatura SF, thrillerul conspirației). Ceaușescul lui Cimpoeșu aduce cu Ceaușescul superior-machiavelic din romanele lui Daniel Bănulescu.

Valul nouăzecist. Consolidare

Metarealismul optzeciștilor este continuat și consolidat de o aripă a prozei nouăzeciste reprezentată de universitari precum Caius Dobrescu și Ion Manolescu, legați atât instituțional, cât și teoretic de optzecișți. Această continuitate se produce chiar sub aparențele polemicii și ale rupturii: Ion Manolescu (n. 1968) lansează un atac mai subtil la adresa optzeciștilor decât o face Radu Aldulescu cu Mircea Cărtărescu[1], și anume într-o zonă pe care aparent optzeciștii o dominau, aceea a teoriei postmoderne[2]. Cu toată sofisticarea teoretică a autorului, povestirile din

1. Aldulescu: „Mircea Cărtărescu, un fost poet optzecist interesant, care a vrut să treacă la roman și a reușit fără să reușească. I-au ieșit niște amestecuri indigeste memorialistico-eseistice cu inserții poetice și divagații pe teme de anatomie, biologie, parazitologie, astrologie, matematici, plus biografii de celebrități extrase de pe Wikipedia. Vezi trilogia *Orbitor* și mai ales recentul *Solenoid*, care, în ce mă privește, este efectiv o bătaie de joc. Fapt e că această bătaie de joc a prins la public și la majoritatea criticilor, căzuți pe spate. Foarte puțini au fost cei care au îndrăznit să spună că împăratul este în pielea goală" (Alexandra-Georgiana Andrei, „Am stat de vorbă cu autorul Radu Aldulescu despre ce înseamnă să fii scriitor în România și de ce la noi valoarea nu coincide cu succesul", *hyperliteratura.ro*, 28 aprilie 2016).
2. Vezi *supra*, capitolele 5 și 6.

primul său volum de ficţiune, *Întâmplări din orăşelul nostru* (1993), nu păruseră prea revoluţionare. Decorul unui mic oraş american, Gas-City, în care Ovid S. Crohmălniceanu, în prezentarea de pe coperta a patra, vedea transpusă „experienţa de viaţă a anilor trăiţi în universul «socialismului real»", îi oferă autorului rama necesară unor ficţiuni care proporţionează corect banalul, fantasticul şi ironicul. Însă romanul *Alexandru* (1998) reprezintă o încercare manifestă de punere în operă a teoriilor lui Manolescu. O eboşă apăruse într-un text mai vechi, „Ultima casă a oraşului", publicat în volumul colectiv *Ficţiuni* (1992; în colaborare cu Fevronia Novac, Vlad Pavlovici, Alexandru Pleşcan, Andrei Zlătescu şi Ara Şeptilici). Lăsând la o parte asemănarea cu „Ruletistul" lui Mircea Cărtărescu, „Ultima casă..." livra o ficţiune cu frontiere volatile, construită pe nisipul mişcător al unei instanţe auctoriale discreţionare. *Alexandru* mimează la nivel morfologic-anecdotic convenţia bildungsromanului, pulverizând-o însă la nivelul articulaţiilor sintactice. Efectul de realitate romanescă este construit şi deconstruit în acelaşi timp, prin ridiculizarea ideii de progresie rectilinie şi uniformă a naraţiunii. Sub controlul manifest al instanţei auctoriale, protagonistul Alexandru Robe se naşte, merge la şcoală, în armată, la facultate, cunoaşte primele amoruri, trece prin evenimentele din decembrie '89, pentru a fi în cele din urmă abandonat brusc purei virtualităţi ficţionale: „Buclele poveştii s-au întrerupt în aer, memoria-i amnezică; tabloul se umple de pete albe"[1]. Alexandru Robe reapare în amplul roman *Derapaj* (2006), scrierea cea mai ambiţioasă a autorului, compusă din două planuri: unul nonficţional, care narativizează ultimii ani de comunism şi primii ani de postcomunism, celălalt metaficţional, recondiţionând postmodern o serie de referinţe paraliterare. În cel de-al doilea plan, autorul construieşte un complot care mobilizează istoria planetară. În pliurile acestuia intră un aparat misterios, ţinând de nanotehnologie, la care Camil Petrescu (care l-ar fi avut în posesie) s-ar fi referit într-un exemplar unic al *Patului lui Procust* (filonul steampunk); ghildele malefice, subterane ale Blocatarilor, Anticarilor, Bloteriei etc., plus reţeaua Globalmind, implicată în manipularea şi traficarea amintirilor (filonul conspiraţionist, şarjat sarcastic pe ample secvenţe); un exemplar unic al revistei *Pif*, conţinând o informaţie ce ar putea descâlci cabala universală în care Alexandru Robe se trezeşte târât (filonul detectivist-paranoid); pasaje secrete în Facultatea de Litere (filonul gotic); mesaje ultracriptate care circulă în reţelele de computere, un cowboy de consolă, extras parcă din textele lui William Gibson sau Neal Stephenson (filonul cyberpunk); un atentat prin care Ceauşescu ar fi urmărit eliminarea lui Ion Gheorghe Maurer, „cârtiţă" a francezilor – ingeniosul canal de transmitere a informaţiilor fiind aceeaşi obsedantă revistă *Pif* (filonul thrillerului politic). Cele două planuri se află mai curând în raport de opoziţie decât de complementaritate. Primul este monocrom şi îşi propune să spună „adevărul" cu privire la comunism şi postcomunism, prezentând sintetic ideologia cotidiană anticomunistă. Cel de-al doilea este plural-antimimetic şi urmăreşte relativizarea scării de valori din literatura română, subordonând textele canonice (*Patul lui Procust*) filonului paraliterar (*Pif* etc.). Există un aer de familie, notat de critică, cu seria *Orbitor* a lui Cărtărescu (acesta din urmă fiind, mai mult sau mai puţin explicit, nemesisul lui Ion Manolescu, principalul său concurent pentru

1. Ion Manolescu, *Alexandru*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 199.

poziția de autoritate în materie de postmodernism în jurul anului 2000). Diferența stă în faptul că Manolescu e mai puțin dispus să mitologizeze comunismul, prezentând o imagine mai cenușie și mai puțin ambiguă; în același timp, el apelează la referințe postmoderne mai *hardcore* decât Cărtărescu (îndatorat înainte de toate literaturii romantice). Însă aspirația totalizatoare este aceeași, ca și tensiunea centrală dintre realism și fantasticul postmodern *over the top*, mediată prin formula metarealismului.

La rândul său, Caius Dobrescu (n. 1966) dă o serie de romane – *Balamuc sau Pionierii spațiului* (1994), *Teză de doctorat* (2007), *Minoic* (2011) – care dublează nivelul unui realism caustic cu privire la moștenirea comunismului printr-un metarealism care trimite nu atât către subminarea primului realism, cât prin protezarea lui cu un aparat teoretic sofisticat. De altfel, la fel ca Ion Manolescu, Dobrescu a pledat în publicistică și eseuri pentru eliberarea de exclusivismul modelului estetic și pentru un nou pact cu realitatea. În *Balamuc sau Pionierii spațiului*, planul realist urmărește – cu focalizare în cheie mizerabilistă – peripețiile unei familii din comunismul târziu care se confruntă cu perspectiva unui avort dorit, dar ilegal; în timp ce planul metarealist are o componentă SF turată ironic, inclusiv prin poanta finală (voiajul navei spațiale către destinație din nivelul science-fiction reprezintă de fapt călătoria spermatozoidului către uter din secvența realistă). În *Minoic*, Nicu Stoica, mostră de intelectual activat după revoluția din '89 ca ziarist de opinie, autorul unui volum de versuri ignorat de mai toată lumea, în prezent blazat redactor la revista *Lumea minunată a animalelor*, ajunge în orașul american Shebango cu o bursă intermediată de prietenul său Dinu, coleg de facultate care reușise să fugă din România comunistă și făcuse o oarecare carieră în Statele Unite ca discipol al regretatului Tidid Diomed Caraiani, învățat de renume internațional, fiind în prezent custodele Fondului Memorial Caraiani. Inițierea lui Nicu Stoica (naiv ca huronul lui Voltaire din *L'Ingénu*) în meandrele birocrației universitare americane se dovedește cu atât mai dificilă cu cât un Dinu dispărut misterios îi dă instrucțiuni bizare cifrate într-un alfabet fictiv inventat împreună în timpul studenției. Personajele compun o galerie labirintică și colorată: Nicu Stoica, poet, român neprevenit debarcat în America; Foxi, soția rămasă în România, împreună cu care Nicu oferă romanului multe pagini de dialoguri transoceanice prin telefon; Constantin (Dinu) Dima, posesorul unei erudiții monstruoase achiziționate în plin ceaușism prin profesori underground; Laura, logodnica lui Dinu; Sebi, vedetă a echipei de fotbal american din Shebango, originar din România; o seamă de securiști (Alexandru Mangaliță, consulul României în Shebango; domnul Niță, șoferul lui rasist și versat în tehnici de tortură; Comandorul, personaj legendar de mare calibru, dezertor din Securitatea lui Ceaușescu și care, trăind în State sub o identitate schimbată, știe multe, prea multe); o seamă de români verzi care, deși bine împliniți financiar în patria dolarului, nu au uitat că toată civilizația se trage din Hiperboreenii daci (dl Talabă); umbra tutelară a regretatului Tidid Diomed Caraiani (Dio pentru foștii lui studenți), ale cărui memorie și patrimoniu ocupă un loc important în sistemul Universității din Shebango (nu în ultimul rând datorită generoaselor, deși obscurelor fonduri ce nu ocoliseră zestrea spirituală a marelui om încă din vremea în care aceasta nu devenise o afacere postumă);

soţia lui Caraiani, pe care savantul o cunoscuse în Brazilia, posesoarea, zice-se, a unor tehnici magice; diverşi discipoli americani ai lui Dio, bine instalaţi în administrarea „Centrului Memorial T. D. Caraiani" (Nat O'Hare, directorul Centrului, fost diplomat în România, fost, se pare, agent CIA; Stacey Cunninghan, directorul bibliotecii Bearenstein, soţia lui Nat; Heidi, membră în boardul Centrului, interesată de fenomenul antisemitismului românesc şi de chestiunea adeziunii lui Dio la mişcarea legionară). O parte dintre aceştia evoluează către condiţia de cadavru. Dobrescu joacă pe mai multe tipuri sau niveluri de miză, iar miza cea mai mică ţine de comic şi şarjă. Avem deci un român aterizat în Statele Unite parcă doar pentru a ilustra motivul insului picat din lună; un număr ridicat de personaje-şablon; secvenţe care amintesc de comediile universitare ale lui David Lodge; un păienjeniş conspiraţionist tratat de sus de un autor care, deşi îl manevrează, ia peste picior maculatura de asemenea gen. Toate aceste date ţin de parametrii romanului comic, ceea ce *Minoic* şi este, până la un punct. Performanţele aici sunt agreabile (de pildă, în scena în care domnul Niţă se dezlănţuie împotriva afro-americanilor, dublat discret de un Mangaliţan care-l asigură pe Nicu de faptul că la consulat nu sunt tolerate „atitudini rasiste"; sau în secvenţele în care diverşi americani vorbesc româneşte – urechea lui Dobrescu creează impecabil efectele care stârnesc râsul). O a doua miză, în termeni de importanţă, ţine de convenţia romanului cu cheie. Se observă cu uşurinţă deghizarea ficţională a lui Mircea Eliade în Dio, a lui Ioan Petru Culianu în Dinu sau a generalului Pacepa în Comandor, cu unele distorsiuni: Diomed a scris poezie ionbarbiană, nu proză, precum Eliade; în tinereţe ar fi călătorit nu în India, ci în Indiile Olandeze. Cam acesta e tipul de rebus în care Dobrescu aşază camuflările şi „cheile": deghizează semnul, dar păstrează referentul din enciclopedia reală. Himmelbeer îl denotă pe Heidegger, Istrate Milescu este Nae Ionescu, deşi câte ceva a fost schimbat. Singurele identităţi fără cheie sunt Carol al II-lea, „Căpitanul", Ceauşescu şi – amintit o singură dată, în treacăt – legionarul [Constantin] Papanace. Dar, în fond, aceste deghizări de mântuială nu îi fac un deserviciu lui Dobrescu, întrucât potenţează efectul comic al romanului, în felul în care travestiurile din *All That Jazz* dau o notă picantă filmului (în plus, îi prilejuiesc şarjarea unor detalii precum pareza *pe partea dreaptă* de care Dio este lovit la un moment dat). O a treia miză ţine de abordarea genului „thriller" detectivistic şi are o importantă calitate intertextuală şi metatextuală. Deşi toată recuzita de apropouri ironice nu lipseşte, Dobrescu nu face greşeala de a rezolva partea de *mistery* prin textualism (ca în *Derapaj* de Ion Manolescu) sau prin bancuri (ca Gelu Negrea în romanul din 2007 *Codul lui Alexandru*). Dimpotrivă, se achită mai mult decât satisfăcător de acest job, mergând pe o combinaţie de thriller conspiraţionist, thriller detectivistic şi *bibliothriller* (subgen ce gravitează în jurul unor artefacte bibliofile). Conceptul de thriller cu care lucrează Caius Dobrescu este acela din primele două romane ale lui Umberto Eco, *Numele trandafirului* şi *Pendulul lui Foucault*, care sintetizează şi în acelaşi timp parodiază literatura conspiraţionistă/detectivistică. Există elemente în *Minoic* care pot fi interpretate drept intertext. De pildă, fictivului plan al Templierilor din *Pendulul lui Foucault* îi corespunde în romanul lui Dobrescu la fel de fictivul plan al Hiperboreenilor. Apoi, manuscrisul otrăvit care, la Dobrescu, ar fi făcut parte dintr-un complot al Mişcării Legionare de a-l asasina pe Carol al II-lea, avea un

rol important în *Numele trandafirului*, provocând o parte dintre crime. *Numele trandafirului*, la rândul său, era plin de citate: nu cel mai puţin importante erau acelea din Borges, care de altfel apare şi ca personaj, în trăsăturile lui Jorge da Burgos. Eco prelua întregul schepsis narativ din „Moartea şi busola". Argentinianul imaginase o naraţiune metadetectivistică în care criminalul înscena nu doar un lanţ de crime, ci şi o interpretare a lor, sugerându-i astfel detectivului soluţia; dar soluţia era de fapt falsă, ascunzând o capcană mortală. Interpretând corect (la un prim nivel) semnele, detectivul lui Borges ajunge să cadă în capcană. Şi Ioan Petru Culianu a imitat foarte de aproape „Moartea şi busola", în povestirea de tinereţe „O răzbunare"[1]; poate nu e întâmplător că Dobrescu, al cărui roman are ca personaj un Culianu *in disguise*, foloseşte ca motor narativ tot o variantă a povestirii lui Borges[2]. În fine, a patra miză şi cea mai importantă stă în transcenderea mizelor anterioare (toate comerciale) într-un roman a cărui ofertă să nu fie epuizată de lectura rapidă în regim de divertisment. Eco obţinea acest rezultat desenând, pe trunchiul unui policier/thriller, alegoria unei semiotici sceptice, acordată la opera lui ştiinţifică. Dobrescu a vrut să scrie un *literary novel*; faptul că l-a disimulat într-un thriller nu este o păcăleală – întrucât *Minoic* funcţionează foarte bine şi ca thriller –, ci doar o scară care, odată folosită, poate fi lăsată în urmă. Această din urmă miză, a performanţei literare, este câştigată cu precădere de-a lungul a două mâini. În primul rând, prin cele trei capitole-monolog avându-l narator pe bătrânul Lapsarian. Prieten din tinereţe al lui Caraiani, martor în interbelic la aventura legionară a viitorului Dio, deţinut politic după războiul mondial, Lapsarian e o epavă în măruntaiele căreia puşcăriile comuniste au sfărâmat aproape tot ce era de sfărâmat – nu în ultimul rând, o vocaţie filozofică (fusese elevul marelui Himmelbeer). Acestea sunt datele personajului: prin el, Caius Dobrescu revizitează interbelicul, executând, în adâncimea textului thrilleristic-senzaţionalist, un *tour de force* de subtilitate analitică şi de penetranţă literar-caracterologică. A doua mână prin care autorul îşi câştigă romanul este capitolul final, ce execută ieşirea din ficţiune şi finalizează toate firele. Pe aeroport, înainte de a se întoarce acasă în realitatea-i familiară, Nicu Stoica are viziunea baudrillardescă a unei Americi fantasmatice, a unei hiperrealităţi în care el, biet omuleţ 2D care o visase toată tinereţea, nu avusese niciun moment ieşire. Poate fi văzută aici o alegorie a romanului ce tocmai se termină: pus să evolueze pe coordonatele unui scenariu presetat (convenţia thrillerului), romanul aspiră la hiperviaţa Literaturii. Însă, spre deosebire de poetul care se întoarce din America fără să o fi atins, romanul lui Caius Dobrescu pare să aibă mai multe şanse.

În *Cei şapte regi ai oraşului Bucureşti* (1998) de DANIEL BĂNULESCU (n. 1960), România reprezintă un punct nodal pe harta lumii: însuşi Satan (numit şi Ho diábolos sau has-Satan) descinde în capitală pentru a putea meşteri cheia care desferecă Adâncul în care, după Cartea Apocalipsei, diavolul stă întemniţat timp

1. Ioan Petru Culianu, *Arta fugii*, cu cinci desene ale autorului, prefaţă de Dan C. Mihăilescu, Editura Polirom, Iaşi, 2002, pp. 194-209.
2. *Nota bene*, şi *Vizuina* lui Norman Manea, în care de asemenea se trimite la Eliade-Culianu, prelucra intensiv intertextual „Moartea şi busola".

de o mie de ani, fiind dezlegat doar pentru puţină vreme. Pe urmele celor şapte „regi" – fiecare posesorul unei calităţi paranormale necesare în scenariul apocaliptic –, diavolul e ghidat de taximetristul Genel, interlop cu stagii de puşcărie şi cu ample cunoştinţe în materie de argou. Voiajul funambulesc trece prin cotloane de mahala, prin casa unei vrăjitoare amorezate de Mircea Eliade (care, în formă spectrală, o posedă împreună cu satirul Genel), prin trecutul interbelic (în care apare şi un soi de Jack Spintecătorul autohton), prin spitale psihiatrice, prin bârlogurile marilor spărgători şi, nu în ultimul rând, pe la cenaclul Universitas al lui Cristian Popescu şi... Daniel Bănulescu. Bucureştiul e cel din ultima perioadă a regimului comunist, acţiunea fiind plasată în aprilie 1988. Datele acestui roman fuseseră fixate în primul volum al seriei, *Te pup în fund, Conducător Iubit!* (1994), construit în jurul a două personaje antagonice: Iarba Fiarelor, spărgător a cărui mână vrăjită desface orice lacăt, şi Nicolae Ceauşescu. Acesta din urmă este proiectat, în răspăr ironic faţă de clişeul (punct de rezistenţă) dictatorului primitiv şi prost, ca un caracter arahnid-machiavelic de o mare inteligenţă disimulată – de pildă, pretinde că e bâlbâit pentru a-şi inventa astfel o vulnerabilitate exploatată tactic –, care trage şi controlează toate firele, inclusiv pe cele ale contradictaturii. Ceauşescu se apropie aşadar de Stalin, contemporanul lui Mihail Bulgakov, al cărui roman *Maestrul şi Margareta* e modelul cel mai evident al lui Bănulescu. Un roman care anticipează conceptul lui Bănulescu este *Cont secret* (1993) de Francisc Munteanu. În această carte altfel convenţională despre conturile secrete create de Ceauşescu în Elveţia cu concursul serviciilor secrete, Elena Ceauşescu este proiectată, în contradicţie cu datele reale (o şcolarizare precară, un doctorat în chimie primit prin fraudă), ca un lider capabil, critic în raport cu subordonaţii şi preocupat de chimie la un nivel intelectual solicitant. Iată cum sună dialogul dintre Elena Ceauşescu din romanul lui Munteanu şi unul dintre şefii Securităţii, care evitase să răspundă la o întrebare ce-l privea pe ministrul comunist de Interne Tudor Postelnicu:

> Îmi place şiretenia ta, Ghiaţă. Şi acum îţi spun eu părerea mea despre Postelnicu. E prost. Dacă l-aş întreba pe unde vine Venezuela, ar începe să transpire şi să bâlbâie. Încercă să imite vocea guturală a ministrului de interne: „Vă raportez, stimată tovarăşă, că până mâine vă spun unde este amplasată Venezuela şi vă dau toate informaţiile necesare". Eu, când mă duc acasă, obosită, după douăsprezece, patrusprezece ore de lucru, mă gândesc la straniile combinaţii ale moleculelor. El când se întoarce acasă se îmbată ca un porc.

Prezenţa unui astfel de pasaj de o ironie destul de complexă într-un roman altfel nepretenţios, care, în maniera unui banal realism de consum, îşi propune să demaşte operaţiunile subterane ale Securităţii comuniste, arată că găselniţa lui Bănulescu din *Te pup în fund, Conducător Iubit!* plutea în aerul epocii postcomuniste. Publicat la zece ani după *Cei şapte regi...*, *Cel mai bun roman al tuturor timpurilor* (2008), care continuă peripeţiile pe cele două fronturi principale (Iarba Fiarelor şi Nicolae Ceauşescu), plăteşte totuşi preţ fanării conceptului şi epuizării efectului de noutate. În rest, se reţin în special episoadele cu Iarba Fiarelor, periplurile acestui revoluţionar interlop care a jurat să-l omoare pe Ceauşescu şi care străbate medii pitoreşti (morga, casa unei vrăjitoare, locuinţa

unor adventiști, subteranele Bucureștiului etc.). Romanele lui Bănulescu, în special *Cei șapte regi ai orașului București*, sunt informe și digresive. Conform planului publicat în cel de-al doilea volum, urmau să facă parte din ciclul *Armaghedon*. *Bătălia de la Armaghedon*, „un ansamblu de, probabil, șapte romane" ; ulterior, seria va fi rebotezată fie *Trilogia Danielissima*, fie „clanul de romane *Am văzut, lucrând, degetul lui Dumnezeu*", iar cărțile au fost sau urmează să fie rescrise, dimensiunile și titlurile anunțate ori publicate ale ciclului variind întruna.

Unul dintre cei mai importanți și inovatori prozatori debutați după 1989, impus în fandomul science-fiction rapid și agresiv, pe valul novator produs de săptămânalul *Jurnalul SF*, dar receptat cu promptitudine și în *mainstream* prin Mircea Cărtărescu sau Ion Manolescu, Florin Chirculescu (n. 1960) – care și-a publicat majoritatea cărților sub pseudonimul Sebastian A. Corn – nu este ușor integrabil unei tradiții locale a literaturii datorită stranietății, complexității și dificultății formulei sale, un mutant personalizat derivat din cyberpunk sau steampunk, forjat în siajul unor autori ca Philip K. Dick, William Gibson sau Neal Stephenson, cărora le adaugă referințele unei tematici autohtone. Nu-i întâmplător că în cartea colectivă *Motocentauri pe acoperișul lumii* (1995), ucronie având rolul unui manifest fondator pentru o nouă generație de scriitori români de science-fiction, Sebastian A. Corn are, singur sau în colaborare, patru texte. Tipic pentru dificultatea formulei autorului este *Aquarius* (1995), romanul său de debut, aproape ilizibil din pricina demiterii oricărei forme de mimesis. *2484 Quirinal Ave.* (1996) urzește o ucronie steampunk – cartografie a unui Imperiu Roman ce ar fi rezistat până în secolul XX fără a fi descoperit electricitatea, dar compensând prin alte tehnologii alternative (locomobile cu abur, aerostate transoceanice etc.). Urmează un roman mai apropiat de *mainstream* decât de SF, *Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise Josephine* (1998). Este prelucrată ideea unei epidemii de cancer într-o țară africană, cu debușeu într-un realism aproape fantastic. Romanul, redactat din perspectiva a doi naratori (un chirurg european și o asistentă localnică) care descriu alternativ și copios diferit aceleași evenimente, tratează complementar chestiunea limbajului, care, în fluxul naratorilor, suportă un tip de ștergere simetrică epidemiei de cancer, până la metastaza finală în care cuvintele și traseele lor semantice sucombă. *Cel mai înalt turn din Baabylon* (2002) oferă o combinație de conspirațienism cyberpunk și ucronie tehnologică steampunk (niște cavaleri medievali s-ar afla la originea tehnologiei de tip internet care face posibilă existența fantomatică, modulară și labirintică a orașului *Baabylon* – un *no man's land*). În *Imperiul marelui Graal* (2004), *heroic fantasy* construit într-o cronologie multiplă și volatilă, tehnologia este iarăși laborios alternativă, realitatea – de fapt, realitățile – sugerată de narațiune fiind complicată și paradoxală, un adevărat palimpsest ontologic, un text în continuă prefacere sub acțiunea simultană și deloc convergentă a mai multor inginerii plasate în diverse secvențe temporale. Pentru *Adrenergic !* (2009 ; o primă versiune a intrat într-un număr special Sebastian A. Corn din *Jurnalul SF*, în 1994), referințele proxime sunt *Ubik* de Philip K. Dick și, *avant la lettre*, filmul *Matrix* (1999). Asemenea morților lui Dick, instalați în cuve criogenice unde continuă să ducă o semiviață cu posibilități episodice de reanimare, „spațioforii" lui Sebastian A. Corn sunt și ei

zombi postumani („decăzuți din stadiul uman"), proletari introduși în cuve subterane și exploatați ca hardware organic, susținând prin creierele lor rețeaua („reticulosistemul"). Ei furnizează *hard disk* și memorie RAM secvențelor inteligente și vorace ale programelor în baza cărora funcționează rețeaua (e vorba de acei „turboskelli" „autoconștienți, autonomi", „proteze logice care se interpuneau între oameni și computere"). Tot de factură philipdickiană este goana bezmetică dintr-un nivel de realitate în altul, printr-o geografie care „se modifică în fiecare minut" și într-un spațiu care se depliază și se repliază ca în vremea marilor descoperiri geografice ; printr-o coincidență, eroul e aruncat, la fel ca în *Ubik*, într-o secvență mai veche de timp, în care realitatea de bază se află încă în eboșă. Mai puțin stufos decât celelalte romane ale autorului, acest miniroman își exploatează mai cinic calitatea de divertisment popular, deși stilistic nu renunță cu totul la ermetismul obișnuit. Imersiunea conceptuală pretinde un anume efort intuitiv de acomodare semantică cititorului, producând în același timp un efect de natură poetică familiar de altfel autorilor cyberpunk precum William Gibson. *Skipper de Interzonă* (2012), *novella* provenită dintr-o povestire scrisă în anii '90, citează și omagiază același *Ubik*, încrucișându-l cu *Sfârșitul Eternității* de Isaac Asimov : Interzona lui Sebastian A. Corn este, asemenea Eternității lui Asimov, o instituție suprastatală practicând ingineria temporală cu scopul optimizării conceptului în permanentă schimbare al realității. Conflictul este provocat de interacțiunea dintre Interzonă și o forță care o infiltrează ocult, urmărind să-i pună capăt, ceea ce duce, cu toată factura detectivistică, la complicații, obscurități și paradoxuri temporale delectant-perplexante. *Ne vom întoarce în Muribecca* (2014) oferă o sinteză a literaturii autorului. Una dintre temele principale, aceea a virusării cu rădăcini magice a limbajului, apărea și în *Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise Josephine* sau în *Vindecătorul*. Componenta mitologică a luptei dintre Vechi și Bangor poate fi tradusă în limbajul cyberpunk al nanotehnologiilor din *Adrenergic !* Corto Maltese (Corn fiind un fan declarat al lui Hugo Pratt) apăruse ca personaj în romanul *N-a fost giuvaer mai vechi în Pataliputra*, publicat pe blogul scriitorului (http : //sebastian-corn.tapirul.net/) în 2008 ; de fapt, în *Ne vom întoarce în Muribecca* apare un nepot al lui Corto, plus, episodic, Corto însuși, în câteva evocări oblice ale expedițiilor lui Fawcett[1]. Câteva idei, printre care legătura, prin migrarea neatestată a unor paleocivilizații de tip Atlantida, dintre Vechiul și Noul continent, au fost preluate din *Cel mai înalt turn din Baabylon* ; dar aici intraseră tot pe filiera Hugo Pratt din *Mû*, ultimul album dedicat lui Corto. Și așa mai departe. În același timp, *Ne vom întoarce în Muribecca* este cel mai *mainstream* roman al lui Corn de până în acel moment. Deși conține o doză de fantastic – tema virusării globale a limbajului provocate de războiul dintre Vechi și Bangor –,

1. Trebuie adăugat că și Hugo Pratt, creatorul lui Maltese, îl omagiase pe Fawcett, care apare sub numele Eliah Corbett în „Têtes et champignons" din albumul *Toujours un peu plus loin*, având în centru căutarea aceluiași fantasmatic Eldorado (Eldorado era de altfel, ca țel fumegos, o prezență recurentă în aventurile lui Corto). Cu mult înainte de asta, exploratorul figurase în *L'Oreille cassée*, albumul lui Hergé publicat în *Le Petit Vingtième* între 1935 și 1937 (în volum în 1942). Nu amintesc întâmplător aventurile lui Tintin : episodul dinspre final din *Ne vom întoarce în Muribecca*, când exploratorii pătrund în tunelurile subterane folosind ca portal o statuie uriașă, amintește de *Vol 714 pour Sydney* (1968) ; de asemenea, sfârșitul romanului lui Corn trimite la soluția de final din același album.

cartea lucrează cu un concept de realitate a cărui hartă nu a fost nicicând atât de referențială. Complementar acestei calități *mainstream* (prin care se înțelege aici o versiune relativ ortodoxă de realism, mai apropiată de realismul capitalist al anilor 2010 decât de metarealismul anilor '90) stă observația că niciodată ficțiunile lui Corn nu au fost atât de clare, nu au permis o focalizare atât de bună a detaliilor, articulațiilor și corelațiilor. Până acum, literatura lui Corn introducea – progresiv sau brusc – o distorsiune puternică în materie de inteligibilitate. Spre deosebire de tot ce l-a precedat, *Ne vom întoarce în Muribecca* are un stil tranzitiv de thriller, o progresie și o focalizare curat „realiste". Personajele de bază sunt o familie de arheologi ruși care ajung, însoțiți de fiul adolescent, în jungla amazoniană pentru a face săpături pe urmele lui Fawcett. Acest trio simplu se complică prin urmărirea genealogiilor socio-politico-intelectualo-sentimentale ale fiecăruia – inclusiv prin capitole la persoana întâi, acordate pe rând perspectivei celor trei personaje (cărora li se adaugă încă unul, un mafiot rus, fostul iubit al Marusiei). De pildă, arheologul Vladimir Perelman vine dintr-o familie evreiască în care bunicul fusese un revoluționar troțkist secularizat, tatăl devenise un birocrat „cu înalte responsabilități" care dăduse în doaga misticismului ortodox, iar fiul (Vladimir Sergheevici) intrase timpuriu în secta planetară a celor obsedați/pasionați de colonelul Fawcett. Prin soția lui, Marusia, specialistă în cântecele medievale de gestă, provenind dintr-o familie boem-dezorganizată, se ajunge atât la promiscuitatea sovietică – foarte colorată la Corn, dând câteva scene antologice – ce decurge din locuirea în comun a unor spații mici, cât și, prin intermediul unui iubit din tinerețe, la mafia rusească postcomunistă și la teorii conspiraționiste (în conspirația Gaia Borealis apare implicat ca eminență cenușie și un anume Jean Patrulesco – un ins cu acest nume a existat, de altfel, în realitate, discipol al unora ca René Guénon și Julius Evola). În fine, François, fiul cel mic al lui Vladimir și al Marusiei (cel mare fiind ofițer pe un submarin atomic, de unde monitorizează scena acțiunii prin satelit), este *gamer*, un campion al rețelelor virtuale, care prin aceasta cooptează în jocul romanului recuzita cyber. Tipul de calificare complexă a acestor genealogii cooptează *en passant*, dar profund nu doar istoria Rusiei/URSS-ului din ultimul secol, ci și o bună parte din agenda ideologică a zilei. Discuții privind trecerea de la comunism la postcomunism, antagonismul dintre comunism și capitalism, infiltrarea cu ideologii fasciste a elitelor comuniste târzii, dezastrul ecologic din America de Sud, dialectica modernizare-conservare în materie de civilizații arhaice, raportul dintre religie și secularizare în comunismul real, ruleta geostrategică – toate acestea au parte în romanul lui Sebastian A. Corn de investigații și dezbateri. Genul *adventure* este dublat de un extraordinar roman-eseu; rezultatul – un roman ale cărui *tag*-uri includ Eldorado, Atlantida, revoluționari troțkiști, jungla amazoniană, istoria URSS-ului, viruși care perturbă utilizarea limbajului, zeități antagonice, *quest*-uri pe urmele unor artefacte legendare, ecologismul contemporan, triburi și ritualuri arhaice, rituri de inițiere, conspirații hiperboreene, satiră sociopolitică, personaje de BD precum Corto Maltese, speculații asupra vieții ca vis și multe altele. Următorul roman este publicat sub numele real al autorului, Florin Chirculescu (un mod de a marca ruptura cu identitatea de autor de *genre*): *Greva păcătoșilor sau Apocrifa unui evreu* (2017). Acesta, un monstru de peste 1 100 de pagini, are nu doar o complexitate narativă de *big novel*, ci și o stranietate cvasinecunoscută literaturii

române. Stranietatea derivă din mai multe lucruri. În primul rând, tipul de realism foarte focalizat la nivel de detaliu (de pildă, descrierea unei operații sau a unor discuții sindicale are precizia unor reportaje) și ușor defocalizat pe imaginea de ansamblu; la Chirculescu, realitatea dă cu virgulă, păstrează întotdeauna un rest inconfortabil pentru cel care vrea să înțeleagă tot. Chiar atunci când autorul pare că scrie „comercial", comercialul e subminat de un defect de decodare imprimat cu bună știință, de o distorsiune care îl împinge pe bunul cititor să iasă din plăcerea pură, facilă și rapidă a acțiunii: materialul care în mâna altui scriitor ar genera doar scene de acțiune devine la Chirculescu un semnal bruiat, care îl împinge pe cititor să sape mai adânc în text. În al doilea rând, e vorba de extensiunea geografică și temporală. Autorii români standard se simt bine în țara lor, în orașul lor, în sectorul lor, în apartamentul lor, în Dacia lor, în copilăria lor, în joburile lor, în mariajul și adulterele lor. O simplă descriere a „acțiunii" din *Greva păcătoșilor* decepționează astfel de standarde. Unul dintre firele romanului urmărește ultimele zile din viața profetului Mahomed, din perspectiva doctorului evreu care îl îngrijește, Barzillai ben Zakai, antrenat în India în arta vindecării după Susruta. Un alt fir, cel contemporan, legat de primul printr-o carte misterioasă și profetică scrisă de Barzillai, spune povestea a doi frați gemeni, unul medic, celălalt angajat al serviciilor secrete, care visează să urce împreună în Himalaya pe vârful ucigaș Nanga Parbat. Avem așadar, pe de o parte, un roman despre începuturile Islamului și despre tensiunile interconfesionale. Pe de altă parte, romanul oferă incursiuni în lumea kafkiană a spitalelor românești și în lumea și mai kafkiană a politicienilor cu care medicii negociază în 2013 ameliorarea sistemului; dar și în subteranele serviciilor secrete, tratate în cheia unui conspiraționism paranoic *à la* Thomas Pynchon. Această structură de bază este acordată la două teme generale, care integrează firele eterogene ale romanului în conceptul poveștii. Prima temă este cea a cărții – cartea labirintică și fragmentară a lui Barzillai, Cartea dictată de Mahomed, cartea vieții celor doi frați, chiar cartea *Greva păcătoșilor* – la un moment dat ajunge să se autoreflecte în propriile pagini. Însuși Sebastian A. Corn apare ca personaj, așa cum Cărtărescu apărea în „REM" sau Stephen King își făcea intrarea în seria *Turnul întunecat*; doar că la Chirculescu această vehiculare a punerii în abis are o funcție mai degrabă ornant-ludică decât portantă, cum era la Cărtărescu. O altă temă care dirijează materialul romanului este tema lui Parsifal, o mai veche obsesie a autorului; motive ale căutării Graalului și ale romanelor din ciclul Mesei Rotunde apăruseră constant în scrierile sale. Este Parsifalul din opera lui Richard Wagner, dar și Parsifalul medieval al lui Chrétien de Troyes sau al lui Wolfram von Eschenbach. Funcția lui Parsifal nu este doar aceea de căutător al Graalului, ci și de vindecător al regelui Amfortas, rănit cu lancea lui Longinus (lancea cu care fusese străpuns Iisus pe cruce și care în romanele medievale apare în strânsă legătură cu Sfântul Graal – cele două sunt artefacte de bază ale creștinismului). La fel însă ca în poemul *The Waste Land* al lui T. S. Eliot, motivul Graalului este aici sinonim cu pustiirea. Căutarea funcționează, cu toate palpitațiile de tip *adventure*, însă la sfârșit ceea ce rămâne este, cu vorbele lui Macedonski din *Noaptea de decemvrie*, „acea izolare, acea dezolare" – o melancolie profundă care trimite din nou, în buclă, la începutul romanului. Spre deosebire de majoritatea cărților semnate Sebastian A. Corn (cyberpunk, steampunk, *fantasy*,

ucronii, SF cu călătorii temporale etc.), *Greva păcătoşilor* este un roman în mare parte realist, cum fusese în principal şi *Ne vom întoarce în Muribecca*. (Ceea ce nu înseamnă că ar lipsi motivele SF, fantastice etc.) La nivelul realismului, tratat în mai multe chei (realismul paranoic pynchonesc, realismul satiric din capitolele cu o vizită memorabilă în Basarabia *featuring* în cheie satirică Grigore Vieru), Florin Chirculescu este unul dintre foarte puţinii autori români cu capacitatea de a gândi la scară planetară. Poveştile lui se mişcă la fel de familiar într-un salon de spital românesc, în jungla amazoniană, în proximitatea lui Mahomed, pe un submarin atomic sau în aerul rarefiat al optmiarilor; ideile lui (nu expuse direct, ci refractate prin ficţiune) oferă materie de reflecţie atât în ce priveşte problemele locale imediate (începând cu starea sistemului de sănătate publică şi sfârşind cu calitatea slabă a politicienilor), cât şi în ce priveşte probleme transnaţionale precum religia. Fără a renunţa la accesoriile baroce ale metarealismului postmodern, literatura lui este capabilă să focalizeze şi să proiecteze machete credibile ale realităţii.

Adrian Oţoiu (n. 1958) este de fapt un optzecist cu debut întârziat; el începe să lucreze la romanul *Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita* (1996) abia după ce a renunţat la viaţa de poet dusă sub pseudonimul Adrian Sehelbe (un volum de versuri semnat cu acest pseudonim se aflase, potrivit autorului, în planul Editurii Cartea Românească în deceniul al nouălea). Romanul înscenează o serie de opoziţii între coajă şi miez, între aparenţă şi esenţă. Protagonistul său, Ştefan Gliga, este un arhitect din provincia transilvăneană care se ocupă de proiectarea unor scări; în condiţiile în care Escher şi scările lui imposibile sunt o referinţă prezentă în roman, acest detaliu poate fi citit ca o punere în abis a ansamblului. Moartea din final a arhitectului, în urma unui accident de maşină, este mai mult inferabilă dintr-o serie de indicii[1] decât certă. Ideea ar fi că arhitectul îşi regăseşte memoria – şi deci conştiinţa subiectivă completă – abia cu preţul morţii. Dar construcţia nonliniară, în buclă[2] a romanului transformă astfel de interpretări în simple ipoteze instabile. Capitolul central „Prin locuri ruderale" este nucleul romanului şi secvenţa cea mai experimentală tehnic; plasat într-un cimitir, capitolul suprapune trei planuri temporale montate indistinct, în care fuzionează trecutul, prezentul, viitorul – o „cutie de rezonanţă", cum o numeşte autorul. *Coaja lucrurilor* deschide un enorm şantier intertextual şi lexical. Prin calambururi, prin caracterul experimental şi eterogen al naraţiunii, prin concentrarea acţiunii într-o singură zi aminteşte de *Ulise* de James Joyce. O altă sursă este *Sub vulcan* de Malcolm Lowry: ca şi acela, se ocupă de ultima zi din viaţa protagonistului, preocupat să îşi recupereze memoria, anulată de micile şi marile compromisuri din comunism, dar obţinând-o în forme coşmareşti post-mortem. De asemenea, romanul lui Oţoiu aspiră să epuizeze dicţionarul. După cum nota autorul, *Coaja lucrurilor* „a fost mai ales o gaură neagră. A absorbit cam tot ce a întâlnit în cale: ocultism, etimologie, hidrodinamică, speologie, arhitectură,

1. Referirile la o exploatare minieră din zona în care se produce accidentul trimit la *descensus ad Inferos*; la întoarcerea acasă, după accident, arhitectul regăseşte apartamentul punctat de modificări subtile în structura realităţii prealabile; un copil prezent în scenele finale foloseşte un vocabular inexistent etc.
2. Alexandru Budac, *Byron în reţea*, pp. 229-245.

oenologie, aerofotogrammetrie, istoria elenismului, chimia pigmenţilor, mecanica motoarelor, botanică ruderală, jurisprudenţă, teoria conspiraţiilor, arta vitrinierilor, tarotul divinatoriu, meşteşugul sculpturii în scârţ..."[1]. Sarabanda de substantive compensează alegoric lipsurile din comunismul târziu, când a fost început romanul (scris între 1987 şi 1994); dar semnalizează şi o exercitare a presiunii entropice dinspre tranziţia postcomunistă, care proiectează liste nesfârşite de obiecte. Romanul mediază echilibrarea presiunilor între absenţă şi prezenţă, între piaţa goală din comunism şi piaţa prea plină din postcomunism, care se reflectă simultan în actul compunerii acestui roman şi chiar în temporalitatea lui, care amestecă straturi din cronologia comunismul târziu şi din cea a postcomunismul incipient. Alte scrieri experimentale au fost publicate de Oţoiu în *Chei fierbinţi pentru ferestre moi* (1998) şi *Stângăcii şi enormităţi* (1999), ambele subintitulate *Carte de calculatoare pentru spirite literatoare*.

Exuvii (1997) de Simona Popescu (n. 1965) este un *Orbitor* fără partea de thriller metafizic prin care Mircea Cărtărescu îşi dinamiza materialul autobiografic. Romanul, o incursiune minuţios autoscopică în vârstele succesive de până la 28 de ani (vârstă văzută ca aleph privilegiat[2]), privite dintr-o perspectivă simultană, abordează problema identităţii personale sub aspectul unei multiplicităţi:

> Port cu mine o grămadă de senzaţii difuze din cele mai vechi timpuri, din antichitatea fiinţei mele, senzaţii pe care nu le-am uitat şi pentru care n-am avut multă vreme cuvinte. Percepţii purtate în minte ca într-un batiscaf scufundat într-o mare liniştită, neagră, insonoră. Eu sunt iar şi iar acest gol circular care, în anumite momente, cu totul întâmplătoare, creşte ameţitor, „gândeşte" în imagini instantanee la fel de puternice, de reale, ca pisica vărgată care tocmai trece prin faţa geamului meu, de exemplu. Sunt punctul de intersecţie în care stările trecute, aparţinând unor corpuri ce nu mai există, întâlnesc cuvintele, limbajul cuiva care se-nvârte în jurul maturităţii, deloc convins, deloc decis. Sunt un fost copil, un ex-adolescent nenorocit, mi-e groază de responsabilităţi, încerc să găsesc o soluţie pentru ca totuşi să existe, cumva, o continuitate, o împăcare, poate[3].

Polemizând implicit cu toate etichetările identitare, eul biografic din *Exuvii* este proiectat pe pânzele unui multivers ireductibil la o unitate:

> Toate simonele astea există într-un fel, sub altă formă poate, naiba ştie, le simt, îmi împrumută senzaţiile lor, mi-au lăsat o uriaşă moştenire şi o grămadă de datorii în acelaşi timp. Cum să se înţeleagă, mă întreb, fetiţa băieţoasă de la 4 ani cu momâia

1. Adrian Oţoiu, „În loc de argumentul autorului", în *Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita*, ediţia a III-a, prefaţă de Paul Cernat, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 12.
2. „N-am să las o bătrânică să scrie despre toate astea, despre mine de acum, despre mine cea de până acum. Mă fixez simbolic la 28 de ani. De-aici nu mai plec. Din acest punct fac un vârtej, un maelström care să sugă tot, trecut şi viitor. Cu bună ştiinţă, de bună voie mă dezintegrez. Refac un echilibru policentric. Mă autogenerez c-o forţă primitivă, cu forţa buretelui de apă dulce, îmbucătăţit. Mă blindez cu plăcuţele altor vârste ca un pangolin indestructibil, autotelic. Pregătesc un soi de autoapărare" (Simona Popescu, *Exuvii*, ediţia a VII-a, Editura Polirom, Iaşi, 2017, p. 20).
3. *Ibidem*, p. 10.

de la 6 sau cu fetiţa ambiţioasă de la 9 ani, tocilara de la 11 cu leneşa de la 16, slăbănoaga de la 15 cu grăsana de la 17, anemica de la 19 cu vitala de la 21, urâta de la 10 cu frumuşica de la 13, visătoarea de la 16 cu proasta de la 15, eleva cu profesoara, fecioara cu femeia, îndrăzneaţa cu timida, revoltata cu fricoasa, isteaţa nesuferită cu încrâncenata şi confuza pe care acum le preţuiesc mai mult, alintata cu severa aia tăioasă, şi tot aşa[1].

Deşi diferite ca gen, prozele publicate de RĂZVAN RĂDULESCU (n. 1969) au în comun câteva trăsături: prelucrarea unui derivat hibrid şi personal al formulei bildungsromanului, construcţia complexă, finalizând perfect firele şi pistele, stilul impecabil, cu pasaje de virtuozitate pe o amplă claviatură (de la oralitate şi limbă de lemn la livrescul arborescent), includerea a numeroase tehnici cinematografice (zooming, plonjeu, montaj paralel, reluarea aceleiaşi scene din mai multe unghiuri), aportul ironiei postmoderne, decisiv atât în conturarea vocilor autorului şi naratorului, cât şi în cantitatea de intertext sau în acţiunile de dezvrăjire metatextuală a textelor, fuziunea între genuri (realism, fantastic, *fantasy*). *Viaţa şi faptele lui Ilie Cazane* (1997) combină ficţiunea politică în notă sec realistă (anchetarea şi uciderea lui Ilie Cazane de către Securitate), fantasticul (calităţile magice dovedite de Cazane – de pildă, obţinerea unei roşii uriaşe, cu diametrul de jumătate de metru, prin simpla atingere a unei seminţe –, care şi duc la arestarea sa), incursiunile tandre în fabulosul infantil din romanul formării lui Ilie Cazane-fiul, romantismul adolescentin, descrierile baroc-cărtăresciene, valorificarea unor stilistici-şablon (interogatoriul, raportul). Totuşi, impresia finală, în pofida virtuozităţii tehnice, este de partitură minoră în siajul lui Cărtărescu. Capodopera lui Rădulescu este *Teodosie cel Mic* (2006), piesă de bravură stilistică şi imaginativă, care, cu excepţia parţială a romanului *Închide ochii şi vei vedea Oraşul* de Iordan Chimet, îşi găseşte cu greu corespondentul taxonomic în proza românească. Ca subiect, într-un regat moştenit de Teodosie, încă necopt pentru a domni, luptele pentru preluarea puterii sunt acerbe. Harta romanului suprapune două „geografii": una reală (identificabilă, măcar parţial, la nivel toponimic – Bucureşti, Filiaşi) şi una fantezistă (Valea Căpercilor, Ottoburg, Ciupercăria etc.). De asemenea, sunt amestecate ecouri ale unei istorii de secol XIX (societăţi secrete precum Frăţietatea) şi o atmosferă de tip *fantasy*, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, basme româneşti, *Vântul prin sălcii* de Kenneth Grahame, *După douăzeci de ani* de Alexandre Dumas ş.a. Şi personajele sunt reprezentative pentru natura hibridă a ficţiunii: Pisicâinele (întâlnit şi la Mircea Ivănescu), Bufniţa Kaliopi, Minotaurul Samoil, Fantoma Otilia, Somnul Protector Oliviu. *Teodosie cel Mic* oferă, într-o elegantă şi subtilă calibrare a tuturor acestor registre, o metaficţiune postmodernă etalând comploturi şi complotişti, tabere polarizate moral (deşi răii sunt la fel de simpatici precum pozitivii), uneltiri, evadări spectaculoase, bătălii finale grandioase, vorbe înţelepte, dragoni, idile telenovelistice, o largă ilustrare a regnurilor biologice (furnici, peşti, oameni).

1. *Ibidem*, pp. 14-15.

Epiloguri

Romanul *Fantoma din moară* (2008) de Doina Ruşti (n. 1957) este, prin partea lui mediană, „Moara", una dintre cele mai importante scrieri despre universul rural din comunismul târziu şi, complementar, despre condiţia femeii în acest spaţiu-timp. Secvenţa este compusă din două mişcări, fiecare finalizată prin câte-un climax. Prima constă în pregătirea unei petreceri de proporţii monstruoase, care, în condiţiile raţionalizării hranei în anii '80, pune în mişcare toate resorturile corupţiei mari şi mici din satul Comoşteni. A doua mişcare urmăreşte demolarea Morii Roşii – o alegorie a comunismului, a reziduurilor indestructibile pe care acesta le introduce în memoria indivizilor – şi arestarea unei femei care încercase să facă un avort (ilegal în condiţiile comunismului târziu). Filonul ce corespunde Morii Roşii are o natură fantastică – fiind bântuit de o fantomă care, ca şi culpele ce plutesc asupra satului, nu este solubilă în realitate. Însă, dincolo de acest fantastic cu funcţie alegorică, realismul pus laborios în scenă de Doina Ruşti aminteşte de primele romane din ciclul *F.* al lui Dumitru Radu Popescu (şi acestea din urmă subliniau realismul demascator cu ajutorul realismului magic, care introducea efecte speciale de tipul alegoriei ce sugerau ceea ce autorul nu putea spune direct cu privire la malignitatea sistemului ca atare). Romanul rămâne important nu doar prin nucleul său (partea mediană), ci şi prin strategiile literare de tip *tutti-frutti* care îi ambalează realismul, pe rând, în metaroman, realism magic şi roman cu teză. Prima parte din carte, „Viaţa secretă a Adelei Nicolescu", este un metaroman prin care autoarea se adecvează modei acestei formule (numita Adela Nicolescu descoperă într-o librărie cartea *Viaţa secretă a Adelei Nicolescu povestită de Pavel Florian*, în care Adela Nicolescu este chiar ea; presupusul autor, Pavel Forian, a plagiat un *ghost writer* misterios care plantase textul pe un blog cu rădăcină volatilă, *stafia.ro*). Partea a treia, „Două zile", construită prin alăturarea a două zile, una din anul 1910 şi alta din 1953, este excesiv de tezistă prin antiteza stridentă dintre trecutul precomunist codificat idilic şi primii ani de comunism, codificaţi ca diabolici. Altfel spus, realismul pur şi simplu nu este resimţit de autoare ca suficient, el trebuind să-şi alieze oportunist un anticomunism demascator şi o recuzită de efecte speciale metaficţionale.

Romanul *Sindromul de panică în Oraşul Luminilor* (2009) de Matei Vişniec (n. 1956) este reprezentativ pentru epuizarea repertoriului postmodern în a doua parte a anilor 2000. Cartea oferă o minienciclopedie a repertoriului de bază al metaficţiunilor postmoderne: comutări de narator; puzzle-uri narative rezolvate mai mult sau mai puţin „rotund"; mici alegorii cu funcţie de punere în abis; pseudoautodemistificări ale autorului-personaj drept autor concret (şi invers), dimpreună cu pagini de jurnal date drept reale sau imaginare; ficţionalizarea unor date reale (de pildă, o informaţie despre care enciclopedia cititorului îi semnalează acestuia că este adevărat – respectiv propoziţia „Matei Vişniec este autorul poemului «Corabia»" – este gonflată în roman la dimensiuni planetare care o transformă într-o glumă postmodernă); mixări de stiluri, coduri, genuri; reducţii ale universului la livresc şi, în speţă, la text sau la persoana (sau personajul) unui autor care este sau nu chiar autorul ficţiunii ce conţine toate astea.

Ceea ce salvează totuși romanul este compensarea nivelului previzibil al metaficțiunii printr-o critică a lumii hipermediatice actuale. Astfel, paginile cele mai pregnante privesc descinderea în clădirea Radioului care fabrică Realitatea; sau scenele în care autori obscuri nepromovați de edituri sunt obligați totuși de acestea să ofere ședințe de autografe fără public. Plusul romanului lui Vișniec față de alte pastișe postmoderne târzii stă în felul în care găsește, dincolo de autoreferențialitatea lui narcisistă-livrescă-autosuficientă, linkul către realitatea în care apare.

Un ecou întârziat, dar notabil al metarealismului se înregistrează în Basarabia prin romanul *Țesut viu. 10 × 10* (2011) de EMILIAN GALAICU-PĂUN (n. 1964). Cartea este redactată în maniere eterogene grafic, purtând aluviunile bilingvismului româno-rus (de fapt, un trilingvism, celor două limbi alăturându-li-se franceza, din care Galaicu-Păun a tradus mii de pagini), torsionând cronologiile în arcul a mai bine de 40 de ani (între 31 martie 1968, ziua morții lui Iuri Gagarin, și 7 aprilie 2009, ziua revoltei din Chișinău împotriva puterii neocomuniste). Acest roman autoficțional și textualist este un omagiu formal adus unor scrieri bazate pe numărul zece (decalogul veterotestamentar, *Decameronul* lui Boccaccio) sau doar neliniare (*Șotron* de Julio Cortázar, în stilul căruia autorul oferă o hartă de lectură care nu coincide cu aceea a sumarului). În ce privește Decalogul, bunăoară, capitolele pot fi citite ca „ilustrări" succesive ale celor zece porunci – ilustrare deturnată, desigur, într-un stil ironic-postmodern: astfel, primelor două porunci le corespund capitole despre figura autoritară a tatălui (de o intensitate abuzivă frisonantă); poruncii a treia („Să nu iei în deșert Numele Domnului, Dumnezeului tău") îi corespunde o răstălmăcire literală/literară în stilul Milan Kundera din *Gluma*; porunca „Să nu ucizi" își găsește dublul într-un capitol despre războiul postcomunist dintre Basarabia și Republica Moldovenească Nistreană din 1992 ș.a.m.d. Dintre nucleele narative se reține în primul rând acela al copilăriei disputate între tărâmul magic al vieții la țară, la bunici, unde sunt descoperite cărțile necitite din biblioteca sătească, și dictatura – și ea textuală – a unui tată autoritar, autor de literatură patriotică și partinică. Conflictul dintre cele două spații provoacă apariția viitorului scriitor. Episodul merită urmărit pe scurt, întrucât capătă o importanță structurală în ansamblul romanului. Conflictul dintre tată și bunici pornește de la o literă ratată. „Mamă, *p*up picioarele", rostește tatăl în timpul cinei, iar părinții săi (bunicii copilului) înțeleg „*r*up picioarele". Pe această confuzie paronimică și pe ruptura pe care ea o provoacă în familie (tatăl, ultragiat de moarte, părăsește imediat satul, în toiul nopții) se construiește vocația ulterioară de scriitor a lui ...n (așa apare grafiat constant personajul central al romanului: autorul își revelă identitatea autobiografică *with a difference* din roman privându-și prenumele de câteva litere). Băiatul va fi somat de tată să scrie – și apoi să rescrie zile în șir, până dobândește o formă satisfăcătoare – o scrisoare bunicilor, în care va interpreta scena literei ratate și a rupturii într-o versiune convenabilă tatălui. Că o biată literă ratată apare aici ca personaj principal nu este un lucru deloc întâmplător într-un roman neotextualist obsedat de tot spectrul de calități ale cuvântului scris și tipărit, începând cu cele mai sordide și terminând cu cele mai sublime. Încă un amănunt: cei trei (bunica-tatăl-copilul) alcătuiesc un lanț evolutiv pe drumul cărții. Bunica este analfabetă, tatăl – un scriitoraș de literatură propagandistică, în timp ce ...n va deveni un scriitor

important. Trezirea scriitorului găseşte o temă complementară în trezirea şi apoi manifestarea erotică – o temă barthesiană, s-ar putea spune, Roland Barthes fiind în materie de referinţe una dintre prezenţele marcante în roman. Textul însuşi este suprasaturat de o încărcătură erotică – întinsă, iarăşi, pe un spectru de la sordid la sublim. Un episod important este din acest punct de vedere cel al torţionarului care îşi supune soţia unui tratament deprins în beciurile NKVD: torţionarul o ameninţă pe femeie că o să-i taie limba şi, ţinându-se de cuvânt într-un mod literal-atroce, obişnuieşte să ascundă în gură o jumătate de lamă cu care îi crestează limba femeii în timp ce o sărută. Două cuvinte despre conceptul de „ţesut viu". El transpare – dincolo de evidenţa pe care i-o transferă întreaga ţesătură a romanului – din două pasaje. Primul vorbeşte despre refolosirea unor haine vechi: „Cât o ţin minte, bunica ţesea la război. Hainele *purtate*, adică ieşite din uz, erau făcute fâşii-fâşii, şi acestea, la rândul lor, îndesate bine cu vătala în textura vreunui lăicer sau păretar; războiul transforma materialul ieftin şi care mai păstra uneori căldura trupului uman în ţesut viu, de aşternut pe jos sau de îmbrăcat casa"[1]. Cel de-al doilea despre omorârea cu sapa a unei pisici închise într-un sac: „sacul de pânză – ţesut viu, nu alta". Primul pasaj vorbeşte despre căldura lucrurilor familiare; cel de-al doilea despre cruzimea aceloraşi lucruri familiare. Se poate vedea în cele două pasaje – în raportul lor de polaritate – o alegorie a întregului roman şi a complicatului sistem de relaţii cultural-lingvistice în care îşi confecţionează spaţiul.

Romanul istoric postmodern

În anii '70-'90, moda în materie de romane istorice este dată de ceea ce Linda Hutcheon numea „metaficţiune istoriografică": un roman istoric care îşi relativizează, ironizează şi chiar interoghează (de la interogatoriu) caracterul istoric, demascând recuzita şi clişeele în spatele cărora se ascunde autorul. De la John Fowles cu *Iubita locotenentului francez* până la Ştefan Agopian cu *Tache de catifea* (1981) sau *Manualul întâmplărilor* (1984) – capodoperele autohtone ale genului – şi de la Thomas Pynchon cu *Mason & Dixon* până la Ioan Groşan cu *O sută de ani de zile la Porţile Orientului*, acest roman face regula în materie de (meta)reprezentare istorică. Din anii 2000, succesul formulei declină, aceasta fiind înlocuită cu modele mai „naive" de ficţiuni.

Fric (2003) de Ştefan Agopian (n. 1947) marchează simbolic epuizarea formulei. *Fric* este de fapt doar şantierul unui roman, sugerat de ruinele unei istorii erotico-istorice pe care Agopian nu a mai dus-o la capăt. Cadavrul protagonistului, aruncat de valuri pe ţărm în stare de descompunere, dar erect oferă o alegorie a testamentului lăsat de această formă de roman.

Probabil ultimul mare roman istoric metaficţional publicat în România este *Asediul Vienei* (2007) de Horia Ursu (n. 1948), redactat în bună parte în anii '90,

1. Emilian Galaicu-Păun, *Ţesut viu. 10 × 10*, ediţia a II-a, Editura Cartier, Chişinău, 2014 (eBook).

meditaţie nostalgică şi multistratificată ca un sit arheologic (şi bogată de altfel în incursiuni temporale prin flashbackuri) pe tema remanenţei Kakaniei lui Robert Musil în tranziţia postcomunistă, revelată în interstiţiile periferice (în raport cu Centrul vienez fantasmat) ale spaţiului transilvănean – un spaţiu generic, identificat de autor prin localitatea imaginară Abud. Caracterul metaficţional (nu neapărat postmodern, romanul putând fi integrat şi în marele modernism al lui Hermann Broch) vine tocmai din asumarea acestei reprezentări ca reprezentare livrescă, în calitatea ei de evocare a unei fantasme culturale mai mult sau mai puţin utopice.

Exemplul cel mai tipic din anii '90 este *O sută de ani de zile la Porţile Orientului* (1992) de Ioan Groşan. Romanul reprezintă, în ce priveşte cantitatea de intertext şi metatext, un echivalent pentru *Levantul* lui Cărtărescu. Doar că acolo unde Cărtărescu îşi sublimează obiectul parodiat, Groşan nu depăşeşte miza parodică. Acţiunea este un simplu pretext, o schelărie narativă pe care pot fi introduse poantele: domnitorul mazilit al Moldovei, Barzovie-Vodă, călătoreşte la Stambul în secolul al XVII-lea pentru a-şi recupera tronul; într-un fir paralel, călugării Metodiu şi Iovănuţ merg la Vatican într-o misiune secretă antiotomană. Abundă quiproquourile, loviturile de teatru, demascările, şopârlele anticomuniste (cartea a fost scrisă şi publicată în presa studenţească înainte de 1990), în general tot ce face succesul vodevilului sau al foiletonului care urmăreşte efectul imediat, şi nu coerenţa cu bătaie mai lungă. Efectele predilecte ţin de integrarea în ficţiunea pseudoistorică a unui intertext inspirat de toată istoria literaturii române de la origini până în prezentul lui Groşan. De asemenea, abundă anacronismele:

> Intrând pe uşa mascată de trupul superb al unei tătăroaice mascate de trupul masiv al unui eunuc, Metodiu se opri zgâit în prag: în camera cufundată într-un semiîntuneric plăcut şi din care se zvoneau dulci sunete de liră, se aflau şapte tătăroaice tinere, toate una şi una, unduindu-se uşor în jurul unei maşinării ciudate. Într-un colţ, aşezat pe perini şi trăgând dintr-o lulea de fildeş ţinută cu graţie de o eunucă, stătea cufundat în gânduri un tătar bătrân, complet ras şi având tatuate pe piept şi Crucea „Sfântul Gheorghe", şi-a Semilunei Stea.
> — Ce e asta? – bâigui Metodiu arătând spre maşinărie.
> — O tiparniţă, monşer! – lămuri hanul cel tânăr.
> — Şi ce tipăriţi? – făcu Metodiu plăcut surprins.
> — Psaltiri, Cazanii, Lexicoane, *Istoria Imperiului Otoman*, partea cu creşterea.
> — Bine, bine, da' fetele?
> — Sunt de la corectură.
> — Şi... el? – şopti Metodiu, trăgând cu coada ochiului spre tătarul cel tatuat.
> — El? El a câştigat concursul „Dintre sute de tătari". Să ţi-l prezint. Îl cheamă Mârzac[1].

Deschiderea scenei printr-o serie de „porţi" („uşa mascată de trupul superb al unei tătăroaice mascate de trupul masiv al unui eunuc") este un procedeu metaficţional tipic. „Dulci sunete de liră" trimite la o convenţie de reprezentare

1. Ioan Groşan, *O sută de ani de zile la Porţile Orientului*, ediţia a IV-a, Editura Polirom, Iaşi, 2012, pp. 10-11.

orientalizantă din literatura de secol al XIX-lea. „Eunuca" este o glumă produsă prin feminizarea lui „eunuc". Sintagma „şi Crucea «Sfântul Gheorghe», şi-a Semilunei Stea" trimite astfel la poezia lui V. Alecsandri („Calică-i era haina, dar străluceau pe ea/ Şi crucea «Sfântul Gheorghe» ş-a «României Stea»" – „Sergentul"), inspirată de războiul antiotoman pentru independenţă din 1877-1878. Tătarul tatuat butaforic trimite ironic la Festivalul Cântarea României, care accentua trăsături folclorice de carnaval. Prezenţa tinerelor „de la corectură" este iarăşi o glumă bazată pe fantasme masculine cu bătaie către redacţiile contemporane lui Groşan. „*Istoria Imperiului Otoman*, partea cu creşterea" trimite la cenzura care expurga părţile neconvenabile. Ş.a.m.d.

După o serie de romane istorice plasate în interbelic, publicate începând cu anii '70, GHEORGHE SCHWARTZ (n. 1945) a identificat un filon reprezentativ prin ciclul romanesc *Cei o sută*, deschis prin *Anabasis* (1988) şi continuat cu *Ecce homo* (1993), *Oul de aur* (1998), *Mâna albă* (2000), *Vara rece* (2004), *Axa lumii* (2005), *Culoarul templier* (2008), *Secretul Florenţa* (2010), *Diavolul argintiu* (2011), *Bastonul contelui* (2012) şi *Agnus Dei* (2013). Seria îşi propune să urmărească o sută de generaţii succesive începând cu căderea Babilonului sub ocupaţie persană până în prezent. Fondatorul enormei cronici de familie (care, ca întindere cronologică, îşi găseşte unul dintre puţinii termeni de referinţă în *Les Mystères du peuple*, romanul întins pe aproape două milenii al lui Eugène Sue) vine din *no man's land*-ul mitului, fiind adus de fluviu, asemenea lui Moise, într-un coş de paie. Urmaşii lui vor părăsi Babilonul, mutându-se după zonele în care se face istorie şi stabilindu-se pe rând în Atena, Macedonia, Alexandria, Roma, Constantinopol, apoi în Florenţa, Hanovra, Londra, Milano, dar răzbătând şi până în Dacia sau în Moldova din vremea lui Petru Muşat. În această odisee, de-a lungul căreia sunt însoţiţi de evreul rătăcitor Ţipor, se vor apropia sau îndepărta ciclic de trinomul putere-cunoaştere-lege, influenţând prin circumstanţe de regulă apocrife istoria cunoscută. Ca amploare, proiectul nu are precedent în literatura română. Punctele forte sunt invenţia epică şi caracterologică, cu toate că prima se reduce uneori la simple enumerări nedramatizate de evenimente, iar cea de-a doua nu reuşeşte întotdeauna să evite redundanţele. Dar o anumită stereotipie ar fi intenţionată, din moment ce ideea ciclicităţii istorice şi a eternei reîntoarceri a identicului ocupă un loc central în conceptul romanului. Personajele au o existenţă caracterologică statică, de tip clasic. Fiecare din lanţul de fii succesivi – succesiunea făcându-se pe linie masculină – se defineşte prin dominaţia unei trăsături asupra celorlalte: unul e un geniu al comerţului, altul e ros de ambiţie, altul are noroc în tot ce atinge, altul are privire letală de bazilisc. În funcţie de prezenţa unuia din aceste caractere se particularizează şi diferitele epoci, care altfel se scaldă într-o generalitate fără culoare, cu atât mai mult cu cât şi limbajul lui Gheorghe Schwartz, perfect modern, nu aspiră la invenţia pluristratificată a „vechimii" produsă de stilul sadovenian. Tema ce însoţeşte saga celor o sută este a scribului care o reconstituie sau o imaginează, actant metaficţional făţiş anacronic şi redundant, prezent prin reflecţii morale, note de subsol sau notaţii de jurnal (în care, de pildă, menţionează că a început să scrie pe calculator sau consemnează stadiul cercetărilor de documentare sau citează din diverşi autori moderni), dar şi prin euristica postmodernistă a generării

discursului. Datele pe care le furnizează coincid cu acelea ale lui Gheorghe Schwartz, anticipând relevarea coincidenţei dintre autor, narator/scrib şi personaj (ultimul din cei o sută). De altfel, în câteva *addenda* sunt deturnate texte din volume anterioare, publicate în afara seriei. Precaritatea plastică este compensată de arabescurile epicii şi de erudiţia laborioasă, fie că suscită referinţe reale (dialogurile lui Platon) ori apocrif-imaginare. Unitare stilistic, paginile sunt eterogene ca genuri utilizate sau citate: mitul, hagiografia, cronica, dialogul, basmul, nuvela fantastică, povestirea poliţistă, literatura gotică, literatura apocaliptică ş.a. Vortexul romanelor absoarbe de asemenea mituri mult ulterioare cronologiei ficţionale, precum acelea ale lui Faust ori ale masonilor sau „invizibililor". Societăţile secrete – temă firească într-o ficţiune având ca obiect istoria secretă a lumii – reprezintă de altfel o componentă esenţială. Astfel, al patrulea roman e construit pe motivul confreriei secrete Mâna Albă, care evoluează dinspre o finalitate pur interlopă către o aspiraţie umanist-spirituală. Literatura iniţierii din *Creanga de aur* a lui Mihail Sadoveanu – un Decheneu apare de altfel în capitolul cu Dacia din timpul războaielor cu Traian – serveşte ca referinţă proximă, ca şi simbolistica masonică din romanele lui Eugen Uricaru. În al şaptelea volum apar cavalerii templieri, în altul rozicrucienii – agenţi în mod curent ai unei enorme cantităţi de paraliteratură. Însă autorul nu este orientat nici către estetica genuină a teoriilor conspiraţiei, nici către modulul consumerist de tip thriller. Modelul său de performanţă rămâne cu precădere unul literar.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY

Capitolul 11

Realismul mizerabilist

Explozia de realitate de după 1989 determină un deficit de înţelegere din partea scriitorilor. Cele două tendinţe dominante în proză în anii '90 (postmodernismul şi realismul mizerabilist) sugerează cum este rezolvat în practică acest deficit. Postmodernismul ocoleşte dificultatea reprezentării realiste, dizolvând-o în acizii producţiei textuale sau subordonând-o altor niveluri (de pildă, în raport cu jocul instanţelor textuale care compun o ficţiune). Realismul mizerabilist „alege" o formulă de reprezentare a realităţii ca zgomot, ca sumă de fragmente sau ca delir coşmaresc ori carnavalesc. Lipsa sensului la nivelul solului este compensată prin introducerea unor alegorii groase, care de regulă explică anomaliile realităţii prin anomaliile sistemului comunist: de aceea, anticomunismul este principalul motor ideologic al romanelor scrise în anii '90. Autorii recurg frecvent la scheme din literatura senzaţională (dar nu în spiritul reciclării postmoderne, ci într-un mod mai curând naiv).

Romanul de debut al lui Emil Mladin (n. 1949), *Yesterday* (1990), este o pastişă stângace după romanele de consum occidentale, în speţă după cele de spionaj. Firul epic, schematic şi previzibil, construit pe seama unor personaje de carton, este plasat într-un decor *à l'américaine* şi urmăreşte recrutarea de către o agenţie guvernamentală secretă a unei trupe de mercenari în scopul sabotării unei baze atomice de pe teritoriul unei puteri militare adverse. Finalul este pacifist-moralizator. Scris înainte de revoluţia anticomunistă, romanul era compatibil cu datele unei colecţii specializate în romane cu spioni însiropate ideologic („Sfinx", „Scorpionul" ş.a.). Mai puţin caricatural, *Anno Domini 1989* (1991) urmăreşte viaţa de cazarmă în preajma evenimentelor din decembrie 1989, în nota cărora se încheie cartea. Autorul colecţionează platitudini – unii (sub)ofiţeri sunt răi, alţii sunt buni, viaţa de recrut este grea şi dezumanizează –, fără a reuşi să inerveze cumva dialogurile, scenele, personajele. Asupra calităţilor de prozator ale lui Emil Mladin a atras atenţia abia romanul *Haimanaua* (1994), mostră de realism dur, frust, mizerabilist. Naraţiunea se încheagă din confesiunea pe sărite a unui marginal, Radu Tristu, crescut într-o casă de copii şi adoptat apoi de familia unui înalt demnitar comunist, în care rămâne totuşi un corp străin. (Şi *Amantul Colivăresei* al lui Aldulescu îl avea în centru pe fiul unui nomenclaturist care alege, în pofida tatălui, marginalitatea socială.) Ratarea pe toate planurile – socială, afectivă – a personajului, motivată de mediu, dar şi de un anumit fatalism identitar foarte caracteristic personajelor autorului, este în fond un pretext de a

înşira pe acelaşi fir diverse contexte purulente ale microsocialului comunist. Infernul din casa de copii – evocat, cu o intensitate superioară, şi în *Mamé* (2016) de Nicolae Avram – funcţionează metonimic-alegoric în raport cu societatea din *Haimanaua*, paginile cele mai bune ale romanului fiind acelea în care umanul apare în poziţii corupte, vicioase, interlope. *Părintele Mavrodin* (1996) continuă reţeta, schimbând însă orfelinatul cu un azil de bătrâni şi adăugând tema convertirii religioase. De data aceasta, ratatul este inginerul Eustaţiu Brezeanu, zis Bebe, care suferă o metamorfoză declinantă – îşi pierde soţia, locuinţa, situaţia – sub influenţa fascinaţiei mistic-obscure inspirate de un bătrân pacient al azilului. Microromanul *Pedeapsa* (1997) exersează o fişă de patologie conjugală. Farmacistul pensionar Cezar Mărcuş, individ fără însuşiri, este dat afară din casă de soţia lui, rusoaica Olga Babukina, şi împins lent de aceasta către dezintegrarea fizică şi morală. În rusoaica alcoolică, violentă, lascivă, abrutizată, vicleană şi răzbunătoare ar putea fi citită şi o alegorie a comunismului impus de sovietici. Câtă este, valoarea scrierii vine din imotivarea întregului conflict. Olga e o forţă obscură, neexplicabilă şi implacabilă, care găseşte în pasivul farmacist o plastilină ideală. Sfârşitul este rezolvat prin forţarea unei simbolistici freudiene: Mărcuş regresează compensativ către uterul matern protector, pe care îl identifică în cripta mamei decedate. Aspiraţia de a da în *Champs-Elysées* (1998) un roman cu decor şi personaje franţuzeşti nu îşi găseşte un corespondent în realizarea propriu-zisă a cărţii. Poveste de dragoste desfăşurată într-un mediu de narcomani intelectualizaţi, scrierea respiră aerul unui senzaţionalism kitsch, preţios şi lipsit de culoarea mahalalelor pentru care Emil Mladin arătase anterior că are cunoştinţele necesare. Parisul pare cunoscut preponderent din ilustrate. *Marea, ultima evadare* (2003) se întoarce în decorul românesc pentru a povesti – specialitatea prozatorului – istoria descompunerii unui personaj lipsit de voinţă, deşi nu şi de aparenţele ei. Lupu Molete încearcă în van să răzbată în viaţă şi să devină acel cineva la care aspiră. Singura urmă consistentă a trecerii lui printr-o serie de slujbe efemere sunt valizele în care păstrează CV-urile, diplomele, atestatele, o întreagă hârţogărie proliferantă. În teza romanului, societatea tranziţiei ar fi o Scila şi Caribda care îi împing la pieire sau nebunie pe cei insuficient de adaptaţi la venalitate. Dar teza este irelevantă cât timp Lupu Molete este, în pofida bunelor intenţii, un sărac cu duhul care ar eşua oriunde. Romanul este slab şi din alte pricini decât redescoperirea sămănătorismului: redactare precară, dialoguri puerile, ratând până şi în tuşa mizerabilistă, personaje de carton care cunosc de-a lungul unei singure scene rupturi inexplicabile de comportament şi psihologie ş.a.m.d. Emil Mladin e un scriitor din galeria interbelicilor Mihail Drumeş şi Petre Bellu, deşi fără ştiinţa sau norocul acestora de a breveta o reţetă şi de a obţine un public.

Volumul de debut al lui Cornel George Popa (n. 1957), *Cincizeci şi şase de blitzuri şi alte chestii* (1992), conţine proze scurte sau foarte scurte a căror eterogenitate, coroborată cu performanţa lor stilistică, probează versatilitatea şi mobilitatea autorului. Culegerea are aspectul unei mape de schiţe, executate în vederea pregătirii unei scrieri mai ample. Prozele sunt lucrate pe o bandă extinsă a regimurilor şi modalităţilor ficţionale; pot fi inventariate atât texte stabilizate la nivelul realismului mărunt, cât şi texte fantastice sau absurde. Nu sunt dispreţuite micile experimente vizând convenţiile narative. O referinţă ar putea fi proza

scurtă americană de tip Hemingway, măcar prin ceea ce privește demotivarea ficțiunilor, inserarea lor într-un dispozitiv lipsit de *background*, „explicații", „poantă" sau finalitate explicită. De aici, sentimentul de absurd care resemantizează chiar datele prin nimic absurde de realism nedilematic. *Dobitocul de țânțar* (1996) actualizează la nivelul anilor '90 explorările interbelice ale morbidului din cărți precum *Monstrul* de Dan Petrașincu. Romanul apare sub forma unui șotron rememorativ, cu tematică preponderent erotică, asamblat pe principiul unei aparente asociații libere – în fond, riguros controlate. Naratorul își prezintă educația sentimentală de la origini până în prezentul în care eșuează repetat să intre la facultate, amestecând fantezii și relatări imprecis creditabile pe o paletă întinsă de la sexualitatea prepuberală până la cea adolescentină, incluzând violuri exercitate de și asupra unor copii. Parametrii psihologici ai narațiunii sunt complicați prin trauma sinuciderii tatălui impotent (naratorul însuși manifestă dispoziții thanatice) și prin relația oedipiană cu mama. Tonul care face muzica este însă de comedie neagră coroborată cu o mare indiferență, deloc corectă politic, în fața actelor atroce relatate. *Nesimțitul* (1997) a atras și mai acut atenția criticii asupra calităților de prozator ale lui Popa. Anecdotica e asigurată de tribulațiile unui tânăr cu succes social și erotic, care, în urma unui accident de mașină, rămâne impotent. Infirmitatea modifică violent relația cu ceea ce se întâmplă în jur. La nivel narativ, cartea nu este lipsită de complicări ale tehnicii de expunere, prin delegarea ca personaj-narator a unui soi de dublu vizibil și agresiv al autorului. De asemenea, romanul valorifică abilitatea autorului de a compune în zona realismului mizerabilist. Dar, fundamental, cartea se mișcă în zona irațională a evoluției unei obsesii de tipul Cezar Petrescu din *Simfonia fantastică* sau, din literatura contemporană, a mai modestului Emil Mladin din *Părintele Mavrodin*. Oricât de reușite ar fi tușele realiste prin care Popa fixează, bunăoară, „pensionarii" unei bodegi, subteranele prostituției sau, în general, lumea unor decăzuți social către care personajul său este atras cu o forță fatalistă, principala calitate literară vine din surprinderea – cu schepsisul de a fi indeterminată cauzal – aparentei degradări a arhitectului impotent. În fond, periplul său poate fi văzut ca o umanizare, ca o extragere din zona clișeelor și automatismelor sociale care îi reglaseră viața. După un ocol prin teatru (*Viața mea sexuală*, dramă sentimental-erotică plasată într-un sex-shop; *Mai ales toamna*, comedie neagră-absurdă despre imposibilitatea unei trupe de actori de a iniția și duce la capăt o repetiție) și cinema (filmul din 2010 *Viața mea sexuală*, adaptare a piesei cu același titlu), autorul a revenit la proză cu romanele *Salonul de masaj* (2014), *Ura* (2014), *Cei care mor și cei care vor muri. Aventurile unui bibliotecar* (2016), *Celălalt* (2019), reluându-și mijloacele și mediile predilecte.

La Radu Aldulescu (n. 1954), principalul prozator realist al anilor '90, funcționează ireproșabil un realism miop și somnambulic, care focalizează secvențe de realitate fără a reuși să panorameze. Majoritatea romanelor lui – titluri de referință: *Amantul Colivăresei* (1994), *Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare* (1997), *Proorocii Ierusalimului* (2004), *Rezidenți în Casa Visurilor* (2018) – tratează lumea lumpenilor și proletarilor din comunism și postcomunism, a copiilor din orfelinate (*Mirii nemuririi*) traficați în Occident (*Proorocii Ierusalimului*), cu excursii în lumea scriitorilor rătăciți ori a ziariștilor de mâna a treia. Sociograma lui Aldulescu are forma constantă a unei opoziții între lumea marginalilor, victime

invariabile, și lumea celor care „se descurcă" (nomenclaturiști, securiști, rechini ai tranziției ș.a.). Reprezentarea acestui grafic se face mai întotdeauna de la nivelul solului. Cel mai adesea, naratorii lui Aldulescu parazitează zona lingvistică a personajelor, nevrând sau nereușind să iasă de acolo: un stil indirect liber[1] care se mută de la un personaj la altul, dar rămâne încleiat în aceste puncte de vedere flotante. Tipul de narativitate este similar celui al lui Slavici: ca și la autorul *Marei*, stilul indirect liber al lui Aldulescu combină vocea unor naratori-martori, vocea personajelor și supravocea unei conștiințe comunitare supraindividuale. Aldulescu își întrebuințează rar vocea de narator obiectiv, decontaminat de cea a personajelor (construite prin acumularea de clișee – mottouri wagneriene decrepite – din vorbirea curentă). Romanele compun un puzzle modernist-naturalist, în care forma modernistă a pulverizării omniscienței și a ajustării narațiunii la perspectiva interioară a personajelor întâlnește un neozolism care explică mizeria din prezent printr-un determinism socioeconomic simplist ideologic (o versiune trivială a anticomunismului: disfuncțiile prezentului sunt cauzate de trecutul comunist), dar extrem de bogat documentat. Nimeni din literatura română de după 1989 nu acoperă mai expresiv, mai autentic și mai din interior lumea în care se sufocă proletariatul industrial (pentru comunism) și postindustrial (pentru postcomunism). Nimeni nu ascultă cu atâta atenție vocile marginalilor, nu descrie cu atâta răbdare maniacală timpii morți care le compun viețile lipsite de șansă sau foiala biologică (reproductivă, alimentară, recreațională). Construcția romanelor lui Aldulescu – de cele mai multe ori o acumulare redundantă de episoade – urmează curba negativă a unor dezintegrări. Personajele și acțiunile lor se înscriu într-o linie entropică: fiecare acțiune e urmată de dezintegrarea ei. În *Rezidenți în Casa Visurilor*, protagonistul se mută în apartamentul părinților lui – părinții mor, iar fiul pierde apartamentul; bătrânii au un câine: câinele e și bătrân, pute și, după ce lasă smocuri și dejecții prin toată cartea, dispare în noapte; același protagonist inițiază o legătură amoroasă sau un mariaj: mariajul se destramă, iar concubina e măcelărită de un nou Râmaru; mai toți visează la o nouă viață: de visurile lor se alege praful; etc.

Formula prozei lui Petre Barbu (n. 1962) stă în placarea unui carnavalesc oniric-coșmaresc pe datele unui realism mizerabilist. Carnavalescul – care introduce în universul lui Barbu, un univers al comunismului târziu și al postcomunismului incipient, o serie de infiltrații miraculoase – nu anulează gravitația în regim realist a personajelor, dimpotrivă, amplifică fixarea lor în „deșertul realității". Prozatorul are predilecție pentru familiile toxice, cu tați abuzivi, cu mame-victime

1. Vezi observațiile pătrunzătoare ale lui Alex Goldiș: „Stilul indirect liber dă [la Aldulescu] senzația unui *melting-pot* narativ, unei absențe totale de compoziție. Modalitatea de expunere devine aproape indiferentă, rezumându-se la un ghem de întrebări, ipoteze, bârfe și invective, greu de deșirat sau de refăcut logic. În plus, se poate argumenta că o atare metodă e paravanul perfect, soluția de compromis a unui autor comod – în măsura în care ține loc și de narațiune, și de portretistică, și de introspecție. Căci, stilul indirect liber e toate acestea la un loc, dar niciuna dusă până la ultimele consecințe. Acolo unde povestirea se fragmentează sau intră în pană de idei, un mic pasaj confesiv vine să acopere golul, și invers: unde introspecția cade în impas, ea e deturnată și corectată de o referință exterioară" (Alex Goldiș, „Stilistica în zdrențe", *Cultura*, nr. 60, 2007).

şi cu copii încremeniţi emoţional în relaţiile disfuncţionale ale părinţilor. În *Dumnezeu binecuvântează America* (1995), alienarea comunistă şi apoi postcomunistă este alegorizată prin intermediul unui bloc de opt etaje aflat pe malul mării, la o distanţă considerabilă de restul locuinţelor, şi supus unor forţe supranaturale (apă care se scurge inexplicabil din tavan) şi naturale (acţiunea oamenilor) care converg distructiv. Totul contrapus fantasmei unei Americi în acelaşi timp îndepărtate şi tangibile. *Ultima tresărire a submarinului legionar* (1998) urmăreşte, din perspectiva unui narator necreditabil (un muncitor cu veleităţi de scriitor care trăieşte undeva în provincie), delirul cultural (care ia forma protocronismului) din ultimii ani de comunism. Personajele în jurul cărora se desfăşoară, din ce în ce mai delirant, naraţiunea sunt mânate de aspiraţii intelectuale ratate (un istoric, un inginer, un ziarist, un doctor, un proletar ş.a.) şi de pulsiuni sexuale obscure şi puternice. Istoricul este obsedat de găsirea unor relicve arheologice în acelaşi timp locale şi cu semnificaţie planetară, pe seama cărora fantazează grotesc: de pildă, un submarin proiectat de un inginer legionar, la comanda americanilor, în primii ani de comunism şi îngropat în apropierea unui complex industrial. Acest plan narativ se împleteşte cu naraţiunea unui jurnalist trimis din Bucureşti, în primii ani de după căderea comunismului, să investigheze faptele tulburi expuse de primul narator. Personajele ajung să interfereze după o sintaxă carnavalescă, limpezită doar de ideea centrală – prezentă şi la alţi autori – că Securitatea şi foştii comunişti s-au reprodus cu succes în societatea postcomunistă, iar victimele comunismului au rămas victime şi în postcomunism. În *Blazare* (2005), un complex alimentar părăsit devine pivotul între comunismul precar alimentar şi consumismul postcomunist, între o societate controlată represiv de Securitate şi o societate alimentată de fantasmele aderării la NATO. Comunismul şi postcomunismul fuzionează delirant în discursul necreditabil al naratorului – un *loser* trecut de patruzeci de ani, impotent şi refugiat în fantasme legate de fostul complex alimentar, pe care îl apără de orice intruziune. Restul personajelor întregesc această menajerie de tranziţie: sora milionară în dolari a naratorului, ducând cu sine secretul relaţiilor cu Securitatea, mama acestuia, care împarte alimentele expirate apărute miraculos peste noapte în complex, o seamă de prieteni lansaţi în ocupaţii improvizate (unul confecţionează perii, altul realizează o emisiune de scandal la televiziunea sa de apartament). Atmosfera aminteşte de excentricităţile cinematografice ale lui Álex de la Iglesia. În cele din urmă, precum într-unul dintre filmele Monty Python, complexul alimentar transformat în supermarket se transformă, încă o dată, într-o arcă navigând către Europa: alegorie groasă, dar de efect, a sudurii inextricabile şi originale dintre postcomunism şi consumism. *Marea petrecere* (2014) transmite eficient în al treilea deceniu postcomunist datele mizerabilismului nouăzecist: un jurnalist ratat material şi emoţional se adresează membrilor morţi ai familiei lui disfuncţionale (tatăl, mama, sora) cu furie şi cu afecţiune, amândouă neputincioase.

Capitolul 12

Realismul capitalist

Momentul când, după un prim deceniu postcomunist marcat de nonficţiune, situaţia se schimbă în favoarea ficţiunii se produce la începutul anilor 2000. El este identificat de Ion Simuţ prin volumul cu titlu manifest *Reabilitarea ficţiunii* (2004). De asemenea, Dan C. Mihăilescu, într-o culegere de cronici tot din 2004 dedicată nonficţiunii, îi constată acesteia recesiunea[1]. Fenomenul este legat în primul rând de stimularea pieţei prin iniţiativa din 2004 a Editurii Polirom de a tipări şi lansa în regim de promovare profesionistă autori români (de regulă tineri, sub 40 de ani, dar nu numai). Iniţiativa avea un precursor important în colecţia „Purgatoriu" din anii '90 a Editurii Nemira, dedicată unor autori români emergenţi, de la Radu Aldulescu la Caius Dobrescu şi Simona Popescu, totuşi cu cifre mult inferioare care – şi în condiţiile crizelor economice din perioada guvernărilor CDR dintre 1996 şi 2000 – n-au putut impune apariţia unui fenomen de amploarea celui din deceniul următor. Abia proza anilor 2000 reuşeşte, începând cu autori ca Dan Lungu, Sorin Stoica, Florin Lăzărescu, Lucian Dan Teodorovici ş.a., să atingă parametrii de menţenanţă ai unei alte paradigme, pe care o numesc realism capitalist[2]. Stoica, Lăzărescu sau Teodorovici sunt autori de trecere. Ei păstrează unele legături atât cu postmodernismul (prin secvenţele metatextuale),

1. „Până mai an, reacţia la literatura memoriei nu putea fi decât una benefică, de plăcere, de curiozitate, de cinism sau scepticism. [...] Ne-am năpustit cu nesaţiu, după decenii de minciună, semi- şi contraadevăruri, pe realităţile, fatalmente subiective, fragmentare, despre închisori şi Canal, despre rebeliunea legionară şi 23 August, despre Komintern, clanul dejist şi cel moscovit etc., ca să ne trezim acum într-un labirint de tip Luna Park, printre oglinzi deformatoare, din care istoria, invariabil anamorfozată, ne priveşte când gigantic, când pitic, hlizindu-se şi pocindu-ne chipul în toate felurile. Cât de mult ne sperie relatarea la persoana a treia, cea rece, «nemţească», pedestră, dar atât de sigură, şi cât de febril ni se aţâţă umorile la nastratinismul memorialistic de toate nuanţele! [...] Aşa stând lucrurile, literatura memoriei, după ce ne-a încântat şi ne-a «umplut sufletul şi mintea», ne revoltă acum prin teribila (deşi levantina) *aporie* în care ne-a proiectat" (Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceauşism*, vol. I: *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Editura Polirom, Iaşi, 2004, pp. 12-13).
2. Preiau conceptul de la Mark Fisher – *Capitalist Realism: Is there no alternative?* (Zero Books, Winchester, 2009) –, care îl foloseşte pentru a sugera orizontul indeplasabil al capitalismului; în acest sens, Fisher îl citează pe Fredric Jameson cu butada „este mai uşor să ne imaginăm sfârşitul lumii decât sfârşitul capitalismului" (de fapt, Jameson însuşi, în *The Seeds of Time* din 1994, prelua zicerea din aerul timpului). Vezi, de asemenea, Alison Shonkwiler, Leigh Claire La Berge (eds.), *Reading Capitalist Realism*, University of Iowa Press, Iowa City, 2014.

cât şi cu mizerabilismul nouăzecist (predilecţia pentru reprezentarea vieţii sub aspect carnavalesc). În raport cu cele două tendinţe dominante din anii '90, realismul capitalist are de fapt o specificitate mult mai lax distribuită. Eterogenitatea lui este proporţională cu diversificarea vieţii din anii 2000, când integrarea României în capitalismul global (admiterea în NATO, în UE) duce printre altele şi la creşterea puterii de cumpărare. Realismul capitalist poate fi identificat nu atât printr-un repertoriu stilistic, retoric sau narativ, cât printr-o relaxare ideologic-filozofică. Comunismul nu mai este alfa şi omega, experienţa lui nu mai filtrează orice altă experienţă (deşi continuă să fie relevantă), se transformă într-o referinţă secundară, mediată de orizontul neoliberal. Debarasată de experimentalismul narativ postmodern (care devenise din ce în ce mai formalist), povestea recapătă importanţă şi expoziţia ei evită complicaţiile metaficţionale gratuite. Sociograma devine mai diversă, deşi continuă să fie modelată de experienţa autobiografică a autorilor. De regulă, aceşti autori fac parte (sau aspiră să facă parte) din clasa de mijloc, mai bine zis, din partea ei inferioară. Ei au o situaţie materială instabilă, trăind pe piaţa subcapitalizată a prestării de servicii culturale (traduceri de cărţi şi filme, redactare de cărţi, scrierea de articole pentru reviste, activitate academică deseori doar sporadică, vânarea de burse şi rezidenţe etc.). Mai toţi aceşti intelectuali, formaţi în bună parte după 1989, trăiesc drama inflaţiei bunurilor culturale şi materiale în condiţiile unei pieţe de profil oricum prea mici în raport cu populaţia României. Ei nu reuşesc să se constituie ca mică burghezie, deşi internalizează şi vehiculează prin literatura lor fantasmele acesteia, ci formează mai curând un proletariat intelectual[1].

Dan Lungu (n. 1969) este şi sociolog al artelor şi literaturii din şcoala lui Pierre Bourdieu, publicând în această calitate volumele *Cartografii în tranziţie. Eseuri de sociologia artei şi literaturii*, *Construcţia identităţii într-o societate totalitară*, toate din 2003, *Incursiuni în sociologia artelor* (2004), precum şi *Evoluţia metodelor de cercetare în sociologia artelor* (2007). Pregătirea sociologică îi permite să capteze voci şi perspective cât mai diverse sociocultural. În proza scurtă din volumele *Cheta la flegmă* (1999) şi *Băieţi de gaşcă* (2005) sau în romanul *Raiul găinilor. Fals roman de zvonuri şi mistere* (2004), Lungu practică un microrealism distinct atât în raport cu proza postmodernă a optzeciştilor, cât şi cu mizerabilismul unor nouăzecişti ca Radu Aldulescu: o ficţiune mai relaxată, mixând umorul şi drama, care renunţă la jocurile metaficţionale şi face incursiuni consecvente în social, în special în zona marginalilor, a proletariatului şi lumpenproletariatului, a mahalalei, pe care le narativizează într-un agreabil format de tip *digested read* pentru uzul micii burghezii intelectuale din care autorul face parte. E o mişcare mai amplă a prozei româneşti, iniţiată în jurul anului 2000 şi amplificată în deceniul următor. Mai multe proze scurte sunt memorabile, nu în ultimul rând povestirea titulară din *Băieţi de gaşcă*, naraţiune despre aventurile unor adolescenţi pasionaţi de aventuri erotice, muzică şi socializare către sfârşitul comunismului. Povestirea, marcată de o oralitate marcată argotică şi de umor (băieţii poartă porecle ca Paganel, Bastârcă, Fasolă etc.), a fost lipită în mod nefericit de un alt fir epic (aventurile lui Franzelă, fostul lider

1. Vladimir Pasti, *Noul capitalism românesc*, pp. 510-511.

al „băieților de gașcă", reprofilat după 1989 ca șofer de taxi și *loser* al tranziției) pentru a forma romanul *În iad toate becurile sunt arse* (2011). Câteodată, aparenta comprehensiune a sociologului se dovedește înșelătoare. Încercând să producă acel „roman al comunismului românesc" cerut insistent de critica literară după 1989, *Sunt o babă comunistă!* (2007) oferă recompunerea cu tează – implicit demascatoare – a vocii unei femei nostalgice după comunismul în care și-a trăit tinerețea. Emilia Burac are un destin tipic pentru modernizarea socială produsă în comunism: fată de la țară, ea urmează o școală profesională și ajunge muncitoare într-o fabrică, bucurându-se de privilegiile din epocă ale clasei muncitoare sau, oricum, având parte de un stil de viață sensibil superior celui de la țară (marcat de activități înrobitoare și fără nicio perspectivă: fabricarea „teziculuí", un fel de cărămidă din pământ și paie). După căderea comunismului, Emilia e pusă de autor să joace rolul unei pensionare nostalgice, vocea ei sintetizând clișeele de bază ale genului nostalgic. Romanul a fost inspirat de narațiunea personală a unei muncitoare („Era frumos, era bine, erau bani...", interviu cu Florentina Ichim inclus în volumul lui Lungu din 2003 *Povestirile vieții. Teorie și documente*), mai autentică decât reconstrucția lui Lungu. Un roman superior este *Cum să uiți o femeie* (2009), relatare a avatarurilor posterotice ale unui bărbat părăsit de iubită, care încearcă să înțeleagă povestea comună derulând-o înapoi, precum și a tribulațiilor unui ins care pătrunde accidental într-o comunitate de adventiști. Notabilă (cel puțin în context românesc) este maniera în care autorul se referă la adventiști: el alege varianta unui umanism comprehensiv, în care „sectanții" nu mai apar drept Ceilalți. Totuși, Lungu nu ocolește aspectele controversate (de exemplu, manualele de evanghelizare întocmite în cel mai pur regim manipulativ). Secvența istorică în care bunicul unuia dintre personaje se întoarce din Primul Război Mondial convertit la neoprotestantism și leagă totuși o alianță bizară cu preotul ortodox al satului este unul dintre episoadele de vârf ale romanului. În ce privește partea erotică, absența femeii este compensată prin locvacitatea naratorului, care încearcă să o explice. Ulterior sunt inserate prin flashback confesiunile celei dispărute: prin acestea, femeia umple cadrul cu o prezență pe care bărbatul fusese inapt să o reconstituie. Scrierea cea mai importantă a lui Dan Lungu este însă romanul *Pâlpâiri* (2018). Aici, un ins misterios descinde într-un sat românesc tipic, s-ar zice: primarul (mai exact fostul primar) învârte afaceri veroase, oamenii trăiesc din te miri ce (cei care încă n-au plecat la muncă afară, lăsând în urmă o structură a populației compusă cu precădere din bunici și nepoți); în rest, mizerie, veceuri în fundul curții etc. Aparent, Dan Lungu a scris încă un roman în care își înșiră pe masă instrumentele de sociolog și satirizează grotescul comunist/postcomunist. Tipică pentru acest grotesc este scena în care primarul (primar și în comunism, el a reușit să supraviețuiască cu brio schimbării de regim) este anunțat de la centru că va primi un calculator, donație de la americani. Ca atare, se pregătește ca la carte: se ferchezuiește, pune să se pregătească masa și să se spele tricolorul de la primărie, trimite după o fanfară din satele vecine și însărcinează un băiat să îi anunțe din vreme când sosește convoiul. *Convoiul*: așa își închipuie primarul (care cândva, în anii '80, văzuse la București un calculator cât o cameră) că vor sosi „americanii" ce transportă mașinăria. Dar, până la urmă, americanii se dovedesc a fi un singur și simplu John, în plus pensionar, care sosește pe neașteptate cu o Dacie break, împreună

cu o romîncă pe post de translator. Calculatorul este un model vechi, prevăzut cu un monitor burduhănos, a cărui înclinare nu-i permite secretarei de la primărie să-l decoreze cu mileu şi bibelou, cum şi-ar dori, şi o unitate centrală al cărei spaţiu pentru CD-ROM va fi folosit de primar ca suport pentru cafea (şi cam asta va rămâne singura utilizare a calculatorului). Aşadar, umor de situaţie bazat pe grotesc. Lucruri văzute de sute de ori în reportaje TV, în filme, în romane şi povestiri. De această dată, Dan Lungu le ambalează într-un concept inteligent: al unui roman SF deghizat în roman cu ţărani. Există o serie de indicii presărate de-a lungul romanului care fac plauzibil scenariul că eroul din *Pâlpâiri* (un străin misterios care soseşte în sat din raţiuni neprecizate) a călătorit în timp dintr-o altă civilizaţie, aşa cum eroul lui Ray Bradbury călătorea în trecut pentru a împuşca dinozauri. Romanul se bazează aşadar pe convenţia străinului (nu în sensul cetăţeniei) care soseşte într-un loc oarecare şi îi observă din afară mecanismul, încercând să-l traducă într-un limbaj familiar. În cazul de faţă, limbajul familiar este cel al jocurilor video. El priveşte satul pe fereastră ca şi cum ar privi un joc video pe sticla monitorului (de altfel, romanul ar putea fi conceptualizat ca un *role-playing game* al cărui protagonist desfăşoară harta satului, interacţionează cu diverse personaje, deblochează poveştile, organizează *quest*-uri etc.):

> Privesc prin fereastra înaltă – atipică pentru o casă la ţară, unde iarna frigul răzbate prin suprafeţele de sticlă, reduse la minimum – ca la un ecran profesional, dar în loc de realitatea mea de linii, tabele şi cifre în permanentă derulare, reflectând situaţii din întreaga lume, pentru care îţi trebuie ochi exersat şi o panoplie de concepte şi teorii să le înţelegi dintr-o privire, să reacţionezi prompt dacă e cazul, văd orătăniile lui Manole scurmând compulsiv şi ciugulind alene, în timp ce Didina întinde rufe la uscat, chiloţei, maiouri, tricouri cu Bugs Bunny şi Star Trek, pantofi sport prinşi cu cârlige de limbă, un cearşaf alb ca varul[1].

Dan Lungu exploatează din plin ciocnirea dintre codul vieţii rurale şi codul tehnologic al unui urban. Asta se vede şi la nivelul limbajului utilizat de personajul său (care este şi narator – romanul e la persoana întâi): un limbaj extrem de tehnic, care teoretizează în permanenţă ceea ce intră în câmpul său, transformând materia empirică în materie abstractă. Genul SF la care recurge autorul are o funcţie pur utilă, pentru că îi furnizează acel context speculativ în care cele două planuri (cel teoretic-sociologic şi cel rural) să nu pară lipite artificial. Rama SF nu este singura cheie de interpretare: străinul ar putea fi trimis la fel de bine de o transnaţională, caz în care genul romanului ar fi conspiraţionismul paranoic. *Pâlpâiri* e o carte cu ofertă multiplă: pentru cititorii fideli ai lui Lungu, oferta este romanul trist-vesel cu ţărani; pentru cititorii care vor mai mult, oferta este teoria sociologică romanţată de autor; în fine, pentru cititorii şi mai pretenţioşi, oferta este anchetarea maşinăriei narative din *Pâlpâiri* – adică a felului în care diversele coduri (narative, socioculturale) interacţionează.

Bibliografia lui Sorin Stoica (1978-2006), mort la 28 de ani neîmpliniţi, numără proză scurtă (*Povestiri cu înjurături*, 2000, *Aberaţii de bun-simţ*, 2007),

1. Dan Lungu, *Pâlpâiri*, Editura Polirom, 2018, p. 18.

romane (*Dincolo de frontiere*, 2002, *O limbă comună*, 2005), un jurnal (2006), plus câteva volume publicate în colaborare (proze scurte, istorii orale). Vocea lui s-a format de timpuriu, iar identitatea care-i supraviețuiește este coerentă și inconfundabilă. Deși Sorin Stoica avusese probleme cu auzul din primele luni de viață (detaliu exploatat în romanul *O limbă comună*), principala calitate a prozei lui, remarcată unanim încă de la început, este formidabila ureche a autorului, care captează și transcrie toate posturile – o galerie nesfârșită de inși din tot felul de medii, vorbind care de care mai colorat. Începând cu vocea narativă: toate textele lui Sorin Stoica sunt texte de voce, în care naratorul se adresează în permanență cititorului, incluzându-l în dialog. O marcă personală: acest narator nu folosește aproape niciodată „eu", ci doar forma „io". Autorul a explicat motivul într-un interviu:

> Transcriind istorii orale, mi s-a părut că „io" era ceva mai expresiv. De fapt, chiar așa vorbesc oamenii. „Eu" pronunță doar indivizii bolnavi de importanță. Într-o istorie orală dădea fals să-l folosești printre, vorba aia, „agramaticalități" inerente discursului oral. În plus, prin „io" se subînțelege că un pic de umilință nu strică. Importat e însă că „io" nu se referă doar la persoana mea, nu am monopolul folosirii lui. În afară de asta, româna este o limbă fonetică – și atunci „io", și nu „eu" ar trebui să fie corect[1].

Principala scriere a lui Sorin Stoica este *Dincolo de frontiere*, dedicat poveștilor lui Jul, elev la un liceu din Câmpina, care face naveta dintr-un sat din împrejurimi. Romanul apare în același timp cu filmul *Marfa și banii* (2001), care introducea în cinemaul românesc o formă de oralitate mult mai autentică decât până atunci (când și pasajele pretins argotice aveau un *sound* livresc). În literatură, oralitatea de acest tip este totuși mai veche (și chiar și în cinema pot fi citate filmele lui Mircea Daneliuc din anii '80), începând cu Mircea Nedelciu și continuând, în anii '90, cu Răzvan Petrescu („Primăvara la bufet", în volumul din 1993 *Eclipsa*). De altfel, după cum s-a remarcat de la început, proza lui Sorin Stoica se trage din literatura postmodernă a lui Mircea Nedelciu[2], fie că vorbim de subiecte (navetiști între sat și oraș) sau de tehnici. Totuși, proza lui Stoica este mult mai *friendly* decât cea a lui Nedelciu, caracterul ei experimental apărând mult atenuat. *Dincolo de frontiere* e scris din perspectiva vocii ludice și colorate idiomatic a lui Jul, care sare de la cadrul rural la cel mic-urban cu ușurință cu care personajul său trece de la rolul de țăran la cel de orășean pasionat juvenil de rock (are și o formație) și de lecturi. Această voce alternează cu o narațiune la persoana a treia, nu mai puțin ludică, care lansează semnale metatextuale:

1. Sorin Stoica, „Interviu cu povestașul Sorin Stoica. Orice individ alfabetizat poate citi ce scriu", *Suplimentul de cultură*, nr. 25, 2005; online: http://suplimentuldecultura.ro/514/orice-individ-alfabetizat-poate-citi-ce-scriu
2. De asemenea: „Aveam 14 ani când am descoperit *Amendament* [*la instinctul proprietății*]. O vârstă critică, la care nu-ți mai place nimic în literatură. Nu l-am înțeles foarte bine la vârsta aia, dar mi-a fost foarte clar că e o proză sinceră, scrisă cu sânge, cu miez. Și era o căldură extraordinară în prozele astea. Dacă la alți scriitori mă enerva preocuparea de a ocoli viața adevărată, la Nedelciu mă șoca și mă încânta decizia de a încorpora în textele lui lucruri care în mod normal nu pot fi spuse. Lucruri dintr-o realitate pe care o cunoșteam destul de bine, hipnotic, semiconștient, cum deja spuneam" (Sorin Stoica, *Aberații de bunsimț*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 205).

„Nu cred că trebuie să vă mai atrag atenţia că e tot o chestie înscenată. De acum încolo n-o să le mai contabilizez. Dar ce ne-am face fără toate aceste scenarii pe care ni le construim şi după care ne place să trăim?"[1]. Ea are în plus şi rolul de a dezbate sensul literar şi antropologic al întâmplărilor. Problema sensului şi a reprezentativităţii decupajului este centrală, întrebuinţând astfel pregătirea antropologică a autorului concret:

> Există fără discuţie şi oameni de toată isprava pe stradă, ingineri, doctori, profesori, cum sunt părinţii lui Jul, asistente medicale, muncitori oneşti, pentru că satul nu e un sat aşa cum vi-l puteţi închipui voi. E un sat de proletari. O suburbie. De acum o sută de ani, de când în Câmpeni s-au găsit zăcăminte petrolifere, aici se găseşte o forţă de muncă mai puţin pretenţioasă. Aşadar, e curios de ce sunt mult mai vizibili aceşti indivizi nereprezentativi. Acel beţiv, de exemplu[2].

Jul însuşi e supus unei analize de discurs:

> La Jul, cuvintele n-au un sens sigur, stabil. Totul e provizoriu şi puţin incoerent. Cuvântul acela pe care l-a rostit, uite că s-a încumetat să-l folosească, e bun poate, potrivit, dar mai erau o grămadă de alte variante. Sensul e întotdeauna provizoriu în tot ce spune el. Ia în derâdere ce spune, desconsideră, pentru că, la o adică, totul se poate contesta. Abundenţa de „ştiu io", sau de „poate, cred", excesul de nehotărâre demonstrează acelaşi lucru. Instabilitatea. „Pe bune." Tot timpul trebuie să te asigure că nu e la mişto ceea ce îţi spune. E obişnuit să falsifice informaţia şi, de aceea, a uitat cum e să fii sincer. Jul e un om care nu mai ţine de un spaţiu. Totuşi, el e cel mai potrivit povestitor al lumii sale[3].

Sau: „M-am întrebat atunci de ce există fapte fără sens, fără înţeles, şi acum cred că toate aceste fapte mărunte, nesemnificative, ce pot fi ignorate, uitate extrem de repede, ba chiar e mai rentabil să le uiţi, deci toate aceste fapte formează însăşi viaţa. Şi nici vieţii, până azi, nu s-a sumeţit careva să-i dea o explicaţie"[4]. Astfel de problematizări marchează procesul apariţiei unui nou realism în anii 2000, un realism distinct de realismul miop al lui Aldulescu, dar şi de metarealismul postmodern ce trăieşte în cultul narcisist al propriilor tehnici. Un realism care face transferul la stadiul Simbolicului (în sens lacanian), care introduce în social experienţele individuale ale postmodernismului (stadiul Imaginarului) şi realismului mizerabilist (stadiul imposibil de atins al Realului). Deşi Sorin Stoica foloseşte o serie de tehnici postmoderne, romanul este mult mai aderent la o realitate spaţio-temporală decât media romanelor postmoderne din anii '90. De asemenea, prin problematica sensului pe care o ridică, el depăşeşte şi simplul realism mizerabilist.

Singurul roman al lui Ovidiu Verdeş (n. 1963), *Muzici şi faze* (2000), mizează de asemenea pe oralitate şi pe un subiect în care muzica rock joacă un rol important,

1. Sorin Stoica, *Dincolo de frontiere*, prefaţă de Radu Cosaşu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 99.
2. *Ibidem*, p. 37.
3. *Ibidem*, p. 42.
4. *Ibidem*, p. 98.

deşi, în raport cu *Dincolo de frontiere* al lui Sorin Stoica, metatextul are o funcţie mult diminuată. Cartea urmăreşte o săptămână din viaţa lui Tinuţ, elev la un liceu din Bucureşti, mai precis, ultimele zile din clasa a noua şi primele zile din vacanţa de vară. Plasată în 1978, acţiunea are loc în momentul în care perioada consumeristă a comunismului românesc se încheie, făcând loc austerităţii din anii '80. Deşi romanul semnalează în trecere raritatea unor produse (de pildă, a sticlelor de Pepsi fabricate în România sub franciză, care se găsesc doar în mod excepţional la cofetăria din cartier), romanul polemizează discret cu romanele despre comunism centrate pe privaţiuni. Ce-i drept, Tinuţ provine dintr-o familie de doctori, privilegiată în raport cu familiile mai sărace ale prietenilor săi, însă cartea oferă un adevărat festin al bunurilor de consum. Se fumează Kent şi Marlboro, se consumă whisky Johnny Walker, se ascultă ultimele noutăţi din muzica occidentală. Prin acest aspect, dar şi prin programarea erotică a personajelor ori prin limitarea reflectării comunismului în roman, se poate spune că Verdeş a urmărit o replică polemică la *Cireşarii*, cu liceenii săi preocupaţi de morala comunistă şi de aventuri pilduitoare. Cu atât mai mult cu cât tabăra de la Piatra Arsă, în care Tinuţ se pregăteşte să meargă, este lăsată în afara cărţii (odată cu Aventura *à la Cireşarii* promisă până atunci): *Muzici şi faze* se termină într-un *cliffhanger* tocmai când protagonistul urma să plece în tabără. Dincolo de câteva mărci ale epocii, romanul ar putea fi plasat foarte bine în anii '90. Vocea narativă a lui Tinuţ este de o colocvialitate extrem de inventivă, bogată în adresări ca „nene", în exclamaţii ca „OAAAH" şi în elipse ale naraţiunii marcate şmechereşte prin „etâcî, etâcî". De asemenea, englezismele sunt abundente. Deşi romanul are ca obiect comunismul, felul în care îl tratează se îndepărtează de tropii literaturii despre comunism din postcomunism: este una dintre primele cărţi care tratează comunismul ca pe o specie a societăţii de consum. Mircea Cărtărescu a descris cartea drept „cea mai adevărată, mai vie, mai înveselitoare şi mai nostalgică proză românească pe care am citit-o eu de zece ani încoace. O astfel de carte umileşte întregul experimentalism pretenţios al anilor '80 ca şi oralitatea, de multe ori vulgară, a ultimului deceniu"[1]. Un fragment din roman, publicat într-unul din primele manuale şcolare alternative din a doua parte a anilor '90, a stârnit un amplu scandal mediatic. Nu atât pentru licenţiozitate (deşi în fragment era vorba despre revista *Playboy*, romanul ocoleşte scenele explicite, cu excepţia unui viol relatat de un narator necreditabil; iar limbajul, deşi bogat din punct de vedere argotic, evită şi el în general cuvintele explicite), cât pentru impresia că venea din alt film decât „literatura de manual" obişnuită. Literatură de manual pe care, de altfel, într-un pasaj din *Muzici şi faze* Tinuţ o trece ironic în revistă.

> Stăteam acolo şi mai trăgeam cu urechea la ce le dicta bunică-mea elevelor, fiindcă de pe balcon se auzea mai ciudat, şi unele chestii le ştiam pe de rost. Eram şi eu mândru când Dan, căpitan de plai sărută pământu' ţării şi Ghirai îl iartă, dar mie îmi plăcea mai mult Ursan, că era mai păros şi dormea cu capu' direct pe buzdugan. Altele le pricepeam aiurea, dar tot era mişto, că mi se năzăreau diverse chestii: Vidra era un fel de hidră de apă dulce, iar Lăpuşneanu – cineva care îşi spală maşina şi face clăbuci. Moţoc, tipul boierului lacom şi intrigant, era un fel de păsăroi moţat,

1. Ioana Pârvulescu, „Oamenii civilizaţi, oamenii necivilizaţi", interviu cu Mircea Cărtărescu, *România literară*, nr. 3, 2002.

obraznic; Budulea Taichii – un căţel gras, care se gudura prin praf, la derută, şi Budai-Deleanu era, de fapt, doi tipi în spaniolă: Buda y Deleanu. „Sovieţchi", cum îl auzeam eu, era ceva cu timbrele cu Sputnik, alea pe care le cumpăram în plicuri cu câştiguri, de la poştă, şi cele mai frumoase erau unele lunguieţe şi colorate mişto, din Dubai. Mama lui Nică din *Amintiri* minţea de îngheţau apele, dar ta-su era gospodar din Humuleşti, chestie ciudată, pentru că „Humuleşti" nu era un sat de oameni vrednici şi gospodari; mie mi se părea tot timpu' un verb: „Ce mă humuleşti atâta la cap?"[1].

Volumele de proză scurtă publicate de Florin Lăzărescu (n. 1974) – *Cuiburi de vâsc* (2000), *Şase moduri de a-ţi aminti un cal* (2003) şi *Lampa cu căciulă* (2009) – au impus un autor cu o inteligenţă dinamică, care pune în prim-plan povestea, adesea lucrată prin tehnici importate din cinema. Zona lui tematică este rurală, personajele predilecte sunt copii sau săraci cu duhul, registrul preferat – realismul şarjat (semi)comic. *Lampa cu căciulă* este un text de referinţă: un tată împreună cu fiul său merg la oraş pentru a repara televizorul care se tot strică; drumul lor prin ploaie sugerează discret şi emoţionant o umanitate simplă. Romanele lui Lăzărescu se mişcă şi în spaţii urbane. *Ce se ştie despre ursul panda* (2003) e compus din două planuri care interferează parţial. Unul e umplut de tribulaţiile depresive şi apatice ale lui Toma, tânăr introvertit şi melancolic, aflat în căutarea identităţii şi a unei slujbe. Celălalt urmăreşte un grup de aurolaci („sociolem" tipic pentru postcomunism) pripăşiţi într-un cavou aflat în apropierea unui spital psihiatric şi a unei biserici. Supratema la care participă cele două planuri, împreună cu capitolele şi detaliile lor, s-ar putea numi „cum se scrie un roman" (un reziduu metaficţional din proza anilor '80-'90). Lăzărescu introduce în carte o voce/perspectivă curioasă şi locvace, a „autorului", care interacţionează discreţionar cu personajele şi firele narative. Romanul se construieşte în funcţie de fluctuaţiile curiozităţii manifestate de „autor" pentru lumea în care se plimbă ca martor invizibil. Deşi relativ bine individualizate, personajele păstrează tot timpul aerul superficial al unor marionete puse să execute mişcările coordonate de păpuşar. *Trimisul nostru special* (2005) e un volum mai matur şi mai bine construit: un roman-puzzle compus din fire narative aparent paralele, care sfârşesc într-o convergenţă exploatată în chip de climax. Liantul e oferit de tribulaţiile lui Antonie, „bunul sălbatic" prin excelenţă (tipologic un naiv, el a fost crescut de un călugăr departe de lume) rătăcit la oraş. Acolo ajunge să lucreze la un ziar şi reflectă realităţile tranziţiei printr-o perspectivă de tip *Scrisori persane*, ca şi cum ar vizita o lume cu totul străină. Povestea e complicată prin firul secundar al unui atentator terorist musulman, tratat în cheie butaforică. Cel mai bine iese tot registrul comic, de scheci TV. O particularitate a lui Lăzărescu (dar şi a lui Dan Lungu sau a lui Lucian Dan Teodorovici): umorul mizerabilist; acest ingredient lipsea din mizerabilismul lui Aldulescu, Mladin & co. Registrul unor emoţii mai dramatice (partea cu profesorul povestaş, martir al comunismului, care substituie realitatea prin poveşti fabuloase) nu reuşeşte. Ca şi *Ce se ştie despre ursul panda*, romanul e plin de citate şi ecouri (din Quentin Tarantino, de pildă, sau din alte filme şi cărţi clasice şi contemporane). Lăzărescu e un colportor de clişee exploatate ca

1. Ovidiu Verdeş, *Muzici şi faze*, ediţia a III-a revăzută, Editura Polirom, Iaşi, 2016, pp. 442-443.

gaguri. Cele două romane se reţin la nivel de scene, de proză scurtă. Un roman superior este *Amorţire* (2013), care urmăreşte în context postcomunist alunecarea în uitare a unei profesoare pensionare atinse de Alzheimer, precum şi încercările unui bărbat la 40 de ani, aflat la marginea sistemului, de a depăşi ratarea la care pare să fie programat. Acesta din urmă încearcă, de pildă, să scrie un roman – un indice de status moştenit din comunism, între timp supus şi el inflaţiei. O scenă reprezentativă pentru devalorizarea literaturii este cea în care bărbatul, care îşi încearcă norocul şi ca anticar, preia diverse biblioteci particulare:

> În comunism, dacă nu toată lumea citea, măcar era la modă să ai o bibliotecă în casă. Chiar şi proaspeţii proletari [...] adunau cărţi. Fie că era chestie de prestigiu, „Uite, domnule, că eu nu-s prost, citesc", „Uite, domnule, am şi eu cărţi care nu se găsesc", fie că visau cu ochii deschişi foarte departe: „Poate o să citească ăla micu'". Oricum, cert e că până la căderea comunismului nu prea exista vreo locuinţă la oraş în care să nu găseşti cărţi.
> După Revoluţie, se pare că toţi oamenii s-au trezit cu un mort în casă: biblioteca. Mulţi dintre ei pur şi simplu şi-au aruncat cărţile la gunoi pentru a face loc noilor obiecte de mobilier, noilor televizoare, frigidere şi accesorii moderne, ca să câştige „mai mult spaţiu" într-o cutie de chibrituri pe care visau s-o transforme într-o locuinţă din acelea văzute-n filmele americane.
> Deşi anunţurile lui Evghenie veneau la aproape două decenii de aruncat „mortul" la gunoi, a fost surprins să afle cât de mulţi alţii mai rămăseseră totuşi. Iar ideea că cineva îţi mai dă şi bani ca să te scape de belea li se părea încântătoare şi o priveau chiar cu o oarecare suspiciune. Era de-ajuns un anunţ şi primea zeci de telefoane pe zi, fiind invitat să evalueze bibliotecile personale. [...]
> „Am citit mult la viaţa mea, dar acum nu mai văd, am îmbătrânit, îmi ajunge. Le ţin degeaba. Alţii, mai tineri, poate s-ar bucura de ele", îi spunea câte un domn [...].
> „Sunt săracă, maică. Le vând ca şi cum aş rupe din sufletul meu, dar am nevoie de medicamente. Altfel le-aş fi dat gratis", îi zicea câte o bătrână.
> „Le am de la părinţi, sunt cărţi foarte bune, dar pe vremurile astea în care muncim de dimineaţă până noaptea noi nu mai avem timp de citit", se scuza un cuplu tânăr. Cu toţii ţineau [...] să sublinieze valoarea cărţilor, deşi era evident că nu dau doi bani pe ele[1].

La începutul anilor 2000, deşi pot fi întâlniţi şi autori ca Sorin Stoica, pentru care Nedelciu este un model, optzeciştii, cu literatura lor complicat „subversivă", continuă să fie percepuţi drept adversari de depăşit. Douămiiştii, în special fracturiştii, investesc multă energie în deconspirarea convenţiilor livreşti şi în denudarea literaturii către o autenticitate (cuvânt-cheie al perioadei) contondentă şi „neruşinată". Fracturismul a rămas un fenomen preponderent poetic, deşi pot fi enumerate şi titluri de proză. Bunăoară, romanul cu care a debutat Ionuț Chiva (n. 1978), intitulat provocator *69* (2004), ilustrează programatic posibilităţile fracturismului douămiist în proză. De altfel, încă din 2001 autorul derivase din „Manifestul fracturist" al lui Marius Ianuş şi Dumitru Crudu un text intitulat „Fracturismul în proză", publicat în *Vatra*, în care îşi declara credinţa în „sinceritatea scrierii"

1. Florin Lăzărescu, *Amorţire*, Editura Polirom, Iaşi, 2013, pp. 31-32.

şi în „scrisul exorcist: să nu scrii pentru că vrei sau pentru că îţi place, ci pentru că trebuie, dă afară". Aceste trăsături, deşi formulate ca atare pot părea naive, apar în *69* cu o ostentaţie polemic-anarhistă în raport cu tradiţia romanului românesc. Printre referinţele lui Chiva se numără prozatori agresivi la adresa tabieturilor literare burgheze, precum William Burroughs (Mircea Martin îşi intitulează prefaţa „Micul Burroughs?") sau Michel Houellebecq. Cartea urmăreşte deambulările nihiliste a trei liceeni care trăiesc din tot soiul de expediente, iau parte la experienţe narcotico-sexuale, încearcă să intre în industria subterană a filmelor *snuff* şi sfârşesc în închisoare, în ospiciu sau sinucigându-se. Nivelul livresc al senzaţionalismului *grunge* este dublat însă de un realism dur, melancolic şi insinuant, care surprinde viaţa urbană, precum şi de o conştiinţă metaliterară reflexivă şi (auto)destructurantă. Marca lui Chiva în proză, evidenţiată ulterior şi în povestirile din *Boddah speriat* (2014), stă în alternanţa sau chiar în fuziunea dintre virtuozitatea tehnică-stilistică şi stenahoria care îi subminează efortul; propoziţiile cad adesea la jumătatea distanţei dintre inteligibil şi eliptic, asemenea scrierii abreviate de pe platformele sociale, doar că transformată în artă. Romanul *Kids are not OK* (2019) poate fi citit ca o revizitare a materialului din romanul de debut. Este construit tot în baza a trei personaje principale: David şi Sabine, un cuplu de expaţi români de 30+ stabilit, împreună cu fetiţa lor Sofia, într-un sat german de la graniţa cu Luxemburg; şi Mihai, prietenul lor din Bucureşti (el asigură şi rolul de narator, cu excepţia câtorva capitole plasate la început, la mijloc şi la sfârşit, scrise la persoana a treia) care îi vizitează în două rânduri. Cele două vizite, despărţite de câţiva ani, marchează cele două momente ale romanului. Între ele se petrece evenimentul traumatic care modifică destinul personajelor: David şi Sabine sunt închişi pe baza unei acuzaţii de pedofilie lansată de o persoană cu probleme psihice şi susţinută de fiica lor. După câţiva ani de închisoare, acuzaţiile sunt retrase, dar răul nu mai poate fi reparat. Cei doi vor trebui să trăiască împreună cu fata care le-a distrus viaţa. Vieţile lor sfârşesc prin a se rupe în diverse caligrafii, ca în *69*. În această coabitare bazată pe repulsia părinţilor faţă de gestul fundamental opac al fetei şi faţă de fată însăşi se ascunde ideea cea mai interesantă a romanului, reflectată şi în titlu. Această idee reflectă de minune, la rândul ei, filozofia nihilistă a lui Chiva. Practic, toate cărţile lui Chiva reprezintă sinteza efortului de a scrie despre nimic. Personajele lui sunt pe *low energy*, concepţia lor despre lume este pe *low energy*, naratorii sunt pe *low energy*, stilul este pe *low energy* (cu izbucniri bruşte, dar nu foarte frecvente de virtuozitate: „ca într-un vis rău, în care lucrurile prietenoase au mici accese de duşmănie"[1]). Deşi austeră cantitativ, literatura autorului a generat o influenţă semnificativă în cadrul generaţiei douămiiste, inclusiv prin poezia din *Instituţia moartă a poştei* (2011), un mediu potrivit pentru emisia blazat-sincopată a lui Chiva. Poezia lui Chiva repertoriază secvenţe triviale de anecdotică şi discurs (de pildă, vizionarea unui meci de fotbal împreună cu un prieten), care compun sub formă de puzzle viaţa unui tânăr Oblomov mişcat prin cadre urbane româneşti şi cosmopolite. Prozaismul aparent produce însă memorabile coagulări expresive. Ele provin de regulă din mimarea formală a unei coordonări între informaţii – autoreferinţe cvasiopace, dialoguri, monologuri, descrieri – aflate de fapt în disjuncţie.

1. Ionuţ Chiva, *Kids are not OK*, Editura Polirom, Iaşi, 2019, p. 105.

„Sunt o doamnă, ce pula mea" : iată cel mai faimos început de roman românesc de după 1989. El apare în *Băgău* (2004), cartea de debut a Ioanei Bradea (n. 1975). *Băgău* a fost, la fel ca *69* de Ionuț Chiva și *pe bune/pe invers* de Adrian Schiop, unul dintre manifestele prozei tinere din anii 2000, așa cum filmul *Marfa și banii* scris de Cristi Puiu și Răzvan Rădulescu fusese manifestul a ceea ce avea să devină Noul Cinema Românesc. Spre deosebire de Chiva și Schiop, Ioana Bradea s-a ținut departe de cenacluri și lumea literară. În 2004 era practic o necunoscută. Cu atât mai mare a fost șocul provocat de romanul ei. În literatura română nu mai apăruse o carte care să aibă atâtea „pule" și „pizde". Dar a fost un șoc absorbit de lumea literară românească. Cronicile și reacțiile au fost elogioase, vocile celor care se plângeau de regulă de mizerabilismul noii proze s-au pierdut în entuziasmul general, iar Uniunea Scriitorilor i-a dat premiul pentru debut (Nicolae Manolescu tocmai fusese ales președinte, iar Uniunea lansa pe atunci semnale de liberalism și încerca să atragă tinerii scriitori din noua generație). Romanul, a cărui acțiune e plasată în vremea guvernării Radu Vasile (1998-1999), este întins de-a lungul a șapte zile, începând de vineri seara, când protagonista Andreea intră în tură la linia erotică, unde lucrează. Este în bună măsură un roman de voce sau, mai bine zis, de voci, o carte fundamental auditivă. Narațiunea la persoana întâi care îi aparține Andreei include nenumăratele voci cu care ea interacționează : colegele de la linia erotică, colegele de la facultatea de limbi străine unde e studentă, prietenii din viața privată (în primul rând Marius, un fost iubit care îi parazitează încontinuu gândurile) și, desigur, clienții care o apelează. Toate aceste voci sunt montate într-un flux continuu, în care nu sunt marcate intrările și ieșirile. Din monologul Andreei se trece fără preaviz la vocea unui client. Acest tip de montaj comprimă și planurile temporale. Trecutul și prezentul coexistă pe aceeași bandă Möbius : despre Marius se vorbește, de pildă, la prezent, deși secvențele cu el țin de trecut. Tot așa, dintr-un pasaj de proză poetică se intră în dialogul cel mai colocvial și mai obscen, iar pasaje pastișate după *Cântarea Cântărilor* (prin care Andreea își retrăiește relația cu Marius) sunt lipite de scrisorile agramate pe care Andreea le primește de la diverși *freaks*. Rezultatul are un aspect de halucinație, ceea ce servește ideea romanului : nopțile nedormite ale Andreei, poluate de fantasmele sexuale ale atâtor bărbați, îi colonizează restul timpului, transformându-i zilele într-o combinație de coșmaruri diurne și insomnii. Halucinante sunt de altfel și majoritatea convorbirilor de la linia erotică – o combinație grotescă de Kafka și Ion Băieșu, înregistrată cu o ureche satirică necruțătoare, care nu iartă niciun dezacord gramatical, nicio particularitate regională, nicio formă de machism toxic sau patetic. Linia erotică e o țeavă pe care curg de-a valma tot felul de personaje care te lasă cu gura căscată. La fel de memorabile sunt scenele în care Andreea interacționează cu colegele de la agenție, conduse cu o mână de fier de șefa Cătălina, al cărei tic verbal („sunt o doamnă, ce pula mea"), preluat ironic de Andreea, deschide cartea. (Cuvântul „băgău" vine tot de la Cătălina ; deși sensul din dicționare este „tutun rămas în lulea și prefăcut în scrum, pe care unii țărani îl mestecă", în contextul romanului „băgău" vine direct de la „a băga".) Pe scurt, instituția liniei erotice (clienți și personal) e personajul principal. La recitire izbește un clasism care explică parțial de ce romanul a fost atât de bine primit de *mainstream*-ul

lumii literare. Romanul Ioanei Bradea e construit pe emfatizarea clasistă a distanţei dintre Andreea, aspirantă la un statut *middle-class*, şi ceilalţi. Andreea e studentă la limbi străine, ascultă jazz (Charlie Parker), citeşte Ştefan Agopian, *Academia Caţavencu* şi ascultă emisiunea lui Exarhu. Prin comparaţie, Marius e băiat de cartier şi ascultă N&D sau Genius. Cea mai vulgară colegă de la agenţie e Corina, care este „brunetă, brunetă bine, nu glumă, deşi ea spune tuturor că nu e ţigancă"[1]. Mărcile clasiste sau chiar etnice nu lipsesc nici din profilul celor care apelează linia erotică. Acest profil e adesea o caricatură nu foarte subtilă. Un client, de pildă, se laudă că ascultă muzică progresivă, adică „Jean Micheljarre, Vangelis, ăstea", după care, demascat de Andreea, recunoaşte că este „născut, crescut, trăit în Giuleşti, deci ar trebui să-mi placă muzica ţigănească" şi că „mai bag şi câte-o ţigănească, o lăutărească, acolo, că doar o viaţă are omu'"[2]. Tot aşa sunt speculate şi regionalismele – moldoveneşti, olteneşti, ardeleneşti: de pe poziţia unei condescendenţe culturale caricaturale faţă de cei din clasele de jos. Fără îndoială, *Băgău* a avut şi o componentă feministă importantă pentru anii 2000. El etala o galerie inepuizabilă de masculi prinşi în fantezii toxice şi agresive. De asemenea, vorbea liber, prin vocea Andreei, despre clişeele sexiste cu care femeile din România se confruntă în viaţa de zi cu zi. Accentele clasiste nu anulează agenda feministă, însă combinaţia dintre cele două are un aer deja *passé*.

Cele mai balzaciene romane ale literaturii din anii 2010 sunt *Noapte bună, copii!* (2010) şi *Disco Titanic* (2016) de Radu Pavel Gheo (n. 1969; debut cu volumul de povestiri SF *Valea Cerului Senin* în 1997). În primul, trei adolescenţi din România comunistă visează să fugă din ţară pentru a ajunge în Statele Unite ale unei Americi prezumate prin intermediul bunurilor de consum (alimentar, vestimentar şi cultural) care răzbat în lumea lor. Cartea urmăreşte în mai multe decupaje temporale destinele lor – în speţă dizolvarea visului american sub acizii realităţii. Protagonistul din *Disco Titanic* este un prosper om de afaceri contemporan, cu o biografie tipică pentru ambiguitatea morală a moştenirii comunismului: erou al revoluţiei din decembrie 1989 şi, înainte de asta, colaborator al Securităţii (în realitate, ambele aspecte sunt mai curând gri: erou ajunsese mai mult din întâmplare, iar de turnat nu apucase să toarne pe nimeni, deşi semnase un angajament la presiunea unui ofiţer). Romanul îi acoperă biografia de-a lungul a mai bine de două decenii. Cele două cărţi formează un diptic, având mai multe puncte comune, dincolo de unele personaje. În primul rând, e vorba de fascinaţia lui Radu Pavel Gheo pentru cultura (muzicală, dar nu numai) a anilor '80 din zona de graniţă a Banatului românesc cu Iugoslavia. Această fascinaţie, tematizată şi exploatată în amândouă romanele, este cât se poate de firească pentru cineva născut, precum autorul, în 1969 la Oraviţa, la graniţa cu Iugoslavia, ţara cea mai occidentală din blocul comunist la nivelul bunurilor de consum şi al culturii pop (spre deosebire de România, Iugoslavia avea un sistem deschis de graniţe, permiţând populaţiei să călătorească şi să muncească în RFG). În al doilea rând, cele două romane au în comun schema generală – aspiraţia unor adolescenţi din

1. Ioana Bradea, *Băgău*, EST Samuel Tastet Editeur, Bucureşti, 2004, p. 19.
2. *Ibidem*, pp. 30-31.

România comunistă către Occidentul reprezentat de America (în *Noapte bună, copii!*) și de Iugoslavia (în *Disco Titanic*), urmată de dizolvarea visului, a iluziilor de la începutul anilor '90. În al treilea rând, apare în amândouă romanele o combinație de realism și fantastic. În *Noapte bună, copii!*, evenimentele erau raportate la o „ramă" avându-i ca personaje pe Sf. Petru și pe Dumnezeu, coborâți printre oameni ca drumeți anonimi și înfruntându-se indirect cu diavolul reprezentat de falsul filantrop Dunkelman. În *Disco Titanic*, războiul civil din Iugoslavia este pus pe seama diavolilor, personajul unui bătrân securist din București care-l corupe pe protagonist poartă numele dom' Vergil (trimitere la ghidul lui Dante în bolgiile din *Divina Comedie*), iar un soldat bosniac revine după toate aparențele din morți pentru a se răzbuna. Astfel de combinații între realism și simboluri teologice nu sunt exotice în proza română de după 1989, plină de securiști-diavoli. Însă Radu Pavel Gheo dă întregii afaceri un aer de basm care, în loc să scadă complexitatea poveștii și a personajelor, o potențează.

Cel mai important nume din proza anilor 2010 este Lavinia Braniște (n. 1983). Scrierile ei aduc în scenă ca protagonist, cu variații onomastic-profesionale, o specie predilectă de personaj. Fie că lucrează într-o corporație sau ca traducător de subtitrări pentru filme, ca *freelancer*, redactor la edituri, traducător, acționar în sfera businessului cultural etc., acest personaj este angrenat în joburi volatile, caracteristice economiei postindustriale a serviciilor. Volatilitatea ridicată este condiția de bază a personajelor Laviniei Braniște, începând cu condiția familială (părinți plecați la muncă în străinătate, familii descompuse), cu identitatea sexuală (protagonistele ei sunt nu atât abuzate, cât consumate – de la „obiecte de consum" – de sistem și de indivizii cu care interacționează sexual) și sfârșind cu fantasmele asupra proprietății nutrite de aceste personaje. Între vechea burghezie, pentru care proprietatea – proprietatea imobiliară în speță – fusese cuvântul de ordine, și clasa precariatului postindustrial reprezentat de Lavinia Braniște se cască o prăpastie. Romanul *Interior zero* (2016), în care dorința protagonistei de a achiziționa o locuință a ei capătă caracter de fantasmă, poate fi comparat cu cel al lui Alexandru George *Oameni și umbre, glasuri, tăceri*, roman de formare ce se închide odată ce naratorul devine prin moștenire proprietar al unei părți a casei părinților. La George, literatura se încheie cu dobândirea proprietății; la Braniște, cu abandonarea speranței de a obține una. Această volatilitate multiplă a posesiei își găsește întruchiparea alegorică în funcția dominantă a ironiei în literatura Laviniei Braniște. Ironia face jocurile la nivelul discursului, care devine astfel, subtil, un metadiscurs. Un text remarcabil, o capodoperă concisă a literaturii autoarei este „AXN Crime" din volumul *Escapada* (2014). Apare aici o protagonistă care traduce subtitrări pentru seriale polițiste și locuiește cu chirie într-un mic bloc populat de pensionari. Povestirea e construită pe paralelismul dintre cele două spații – cel real și cel textual al traducerilor. Un paralelism între viața care trebuie înghesuită în spații reduse și replicile care trebuie înghesuite „în două linii de câte 37 de caractere"; între scenariile pseudopolițiste meschine din viața reală (se fură niște borcane de zacuscă depozitate într-un spațiu comun) și scenariile polițiste ale serialelor; între spațiul locativ redus, asociat unei conlocuiri opresive (vecinii o supraveghează, curioși să-i afle secretele), și felul în care traducătoarea spionează lumea filmului pentru care traduce subtitrări, încercând să asocieze un sens global replicilor

pe care le adaptează în română. Este o alegorie a contingenței inscrutabile, care le împiedică pe personajele Laviniei Braniște să găsească un sens în viață, dar și să proclame o lipsă de sens. Sensul este de asemenea volatil, o proprietate absentă:

> Trebuia să traduc asta în două linii de câte 37 de caractere. Minus linia de dialog și spațiul de după, 35:
> — *Do you mean to tell me you didn't realise this man was dead?*
> — *People don't talk much in the morning. I'm just delivering breakfast.*
> Era vorba de băiatul de la hotel, care descoperise mortul, și unul dintre polițiști. Primul rând îl rezolvasem: Nu ți-ai dat seama că-i mort? Dar din al doilea trebuia să scot ceva și nu mă puteam hotărî care parte a enunțului e esențială.
> Personajul dispărea în ceață după aia și nu se mai știa nimic de el. Intrau câțiva de la CSU, iar unul dintre ei vorbea la telefon cu altul de la CCS. Bună, detectivule. Cum mai merge, căpitane. Nu.
> Am derulat înapoi și am căutat cum îi cheamă. Artificii ale meseriei. Pe unul l-am căutat cum îl cheamă în episodul anterior. Bună, dle Cooper. Cum merge treaba, dle Sinclair. Nu.
> Că se tutuiesc, n-am loc de politețuri, îmi mănâncă prea mult spațiu. Cooper, salut. Ce faci, Sinclair. Nu.
> Și totuși, ce era mai important? Că oamenii nu vorbesc mult dimineața sau că puștiul aduce mâncarea? În economia filmului, niciuna dintre cele două[1].

În *Sonia ridică mâna* (2019), spre deosebire de *Interior zero*, narațiunea este la persoana a treia, modelată însă tot subiectiv; aceasta urmează îndeaproape perspectiva Soniei – o milenială născută în 1990 care „generează" texte pentru un blog, colaborează la un post de radio obscur și lucrează la scenariul unui film inspirat din viața Zoiei Ceaușescu. Acest scenariu oferă punctul de plecare pentru o serie de incursiuni în trecut. Sonia se documentează, citește cărți, intervievează diverse persoane (inclusiv din propria familie) care au trăit „înainte", tatonează posibilitatea de a merge la arhivele CNSAS (dar nu reușește să obțină un permis de acces). Titlul provine dintr-o secvență în care Sonia participă la o dezbatere condusă (se ghicește din indicațiile transparente de scenografie) de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu:

> Unde e prezentul în discuțiile astea despre trecut?
> La toate aceste evenimente de pe la Biblioteca Națională și alte biblioteci și institute, bărbați cu înfățișare de preot, cu barbă și burtă și voce blândă, vin și vorbesc despre trecut de parcă ar fi trecut.
> Intelectuali de marcă, specializați în anecdote, vin și povestesc cum se stătea la coadă și se așteaptă ca publicul să râdă. Cei foarte tineri râd. Alți tineri, ceva mai în vârstă, cu o brumă de amintiri și poate și conflicte în familie, cu părinții nostalgici, se umplu de furie.
> Sonia ridică mâna să pună o întrebare, dar adevărul e că n-o ridică prea sus. Ar vrea să-l întrebe pe intelectualul jovial următorul lucru:
> — Nu vi se pare obscen să povestiți lucruri amuzante de pe vremuri într-o dezbatere despre comunism? Nu vi se pare deplasat să veniți aici ca să ne faceți să râdem?[2]

1. Lavinia Braniște, *Escapada*, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 64.
2. Lavinia Braniște, *Sonia ridică mâna*, Editura Polirom, Iași, 2019, pp. 85-86.

„Sonia ridică mâna să pună o întrebare, *dar adevărul e că n-o ridică prea sus*" : iată o sinteză atât a profilului psihologic al Soniei, cât și a tacticii pașilor mărunți prin care Lavinia Braniște își mută piesele și ocupă scena – fără răcnete și tirade despre comunism, fără simboluri cu pretenția de a spune totul. Cu toată această modestie aparentă a aspirațiilor, *Sonia ridică mâna* este unul dintre cele mai bune romane despre comunism, deși comunismul nu apare decât imprecis și *en passant*, prin intermediul unor martori necreditabili (cărțile scrise de Mitică Dragomir sau de diverși apropiați ai Ceaușeștilor pe care le citește Sonia ; convorbiri neconcludente cu doi securiști bătrâni etc.). În fond, romanul este nu atât despre comunism, cât despre posibilitatea/imposibilitatea de a scrie despre comunism. Comunismul a trecut, iar pentru cei care n-au fost martori direcți, realitatea lui rămâne fundamental neclară („o intrigă faptul că trecutul care o interesează n-a trecut chiar de mult și cu toate astea e îngropat adânc și nu poate fi dezgropat ca ceva întreg și coerent, nu pot fi dezgropate decât cioburi foarte, foarte diferite[1]"). Ceea ce însă o preocupă pe Sonia sunt efectele comunismului asupra prezentului. „Unde e prezentul în discuțiile astea despre trecut ? " : iată o problemă cu care ea este contemporană și pe care o poate pune în termeni etici în cunoștință de cauză. Însă doar întrebările Soniei au o natură etică (fiind reductibile la indignarea/greața de a observa continuitatea între comunism și postcomunism, între Miticii Dragomir de ieri și cei de azi) ; răspunsurile ei se reduc la forma defensivă și lipsită de consecințe a ironiei. Impactul foștilor securiști asupra prezentului nu este unica temă de reflecție. Comodificarea/obiectificarea capitalistă a trecutului comunist, transformarea lui în marfă, este o temă complementară la fel de puternică – de văzut în scena în care Sonia vizitează o celulă de detenție dintr-unul din fostele sedii ale Securității :

> La etajul al doilea al clădirii, printre galerii răsare o celulă de detenție. Faianță alb-albăstrie, deteriorată, poate că e din vremurile alea.
> E prima încăpere care-i provoacă Soniei o emoție. Și asta caută, de fapt, o emoție de care se poate agăța pentru ca povestea ei să capete culoare.
> Camera e îngustă și rece, cu o chiuvetă și un pat tare pe peretele opus intrării.
> Dar e o chiuvetă nouă, de la Roca, și deasupra ei o reclamă.
> Și în dreapta sunt reclame la baterii și lavoare.
> Patul e o piesă de mobilier nouă și albă, pe el sunt două perne ornamentale verzi.
> [...]
> O celulă de detenție a devenit spațiu de reclamă pentru obiecte sanitare[2].

Sonia ridică mâna este și o carte despre relațiile familiale. Sonia a fost crescută de mama ei, tatăl dispărând cu mulți ani în urmă. Așa cum caută să înțeleagă ce a fost cu comunismul, Sonia investighează și urmele acestui tată absent. Dar și aici ancheta rămâne nerezolvată. Dacă trecutul politic e un mister înăuntrul unei enigme, la fel e și viața de familie. De asemenea, Lavinia Braniște sugerează, printr-o rețea de zeci de observații coalescente, arhitectura politică a relațiilor de gen. Începând cu toate sfaturile pe care Sonia le primește de la femeile din familia ei, sintetizate în forma ironică „Bărbatul, această entitate fragilă care nu

1. *Ibidem*, p. 21.
2. *Ibidem*, p. 96.

trebuie expusă la mizeriile corpului femeiesc". Şi sfârşind cu ipocrizia lui Paul, prietenul Soniei, care pozează în feminist („El este feminist. El n-o să-ţi pună niciodată mâna pe fund pentru că nu vrea să te trateze ca pe o bucată de carne. El vrea să-ţi dea ţie puterea să alegi ce se întâmplă"[1]), dar în fond nu face decât să reproducă fantasmele patriarhale ale diferenţelor de gen. Cu tot feminismul lui, o reduce pe Sonia la coordonatele unui obiect de consum care poate fi mutat de colo până colo. Cam toţi bărbaţii din roman sunt de fapt ipocriţi sau nepăsători, clone ale tatălui indiferent.

Lavinia Braniştе nu e ceea ce s-ar putea numi o autoare progresistă. Dimpotrivă, ea ironizează aproape sistematic cultura urbană de stânga – de la arta conceptuală ipocrită până la ifosele teoretice care abstractizează realitatea până nu mai rămâne nimic din ea. Mai important decât felul în care ironizează conformismul hipsteresc progresist este felul în care surprinde numeroasele contradicţii ale personajelor ei şi ale lumii/lumilor în care acestea trăiesc. Observaţiile de amănunt pot fi maliţioase, dar sinteza globală este justă.

Romanul *Extraconjugal* (2017) de Mihai Radu (n. 1977) aplică schemele literaturii *noir* vieţii de familie din România postcomunistă: un narator care, pornind de la fraza-şoc de deschidere „Ieri am aflat că mama are o boală cu transmitere sexuală", investighează prin incursiuni concentrice nu doar relaţiile părinţilor săi şi propria viaţă sentimentală, ci şi mediile sociale – urbane, suburbane şi provinciale – în care aceste relaţii funcţionau cu o toxicitate analizată în detaliu. Dacă *Extraconjugal* era un roman de voce, unul dintre atuurile pe care mizează *Contaminare* (2019), următorul roman al lui Mihai Radu, este tocmai greutatea personajelor: o femeie „încă tânără" care lucrează ca redactor într-o televiziune, un bărbat spre 50 care lucrează la SRI, un hacker misterios cu conexiuni în Dark Web. Autorul codifică relaţiile dintre personaje într-o zonă de thriller – trei personaje, trei anchete care sfârşesc prin a interfera. Perspectiva narativă asupra lor este acum procesată prin persoana a treia, printr-o voce sensibil mai desaturată, mai puţin subiectivă decât cea din *Extraconjugal*. Dintre cele trei personaje principale, lovitura de maestru a lui Mihai Radu vine prin figura ofiţerului SRI. În linii mari, securiştii din comunism au fost trataţi în literatura română postcomunistă într-o cheie maniheistă, fie ca nişte fiinţe foarte complicate simbolic, fie ca nişte întruchipări simpliste ale răului; fie ca nişte păpuşari malefici care trag toate firele, fie ca nişte diavoli elementari. În măsura în care au apărut în literatura din postcomunism, ofiţerii SRI au fost citiţi tot în grila continuităţii cu vechea Securitate. Mişcarea făcută de Mihai Radu este revoluţionară în acest context: citirea SRI-ului în grilă corporatistă, adică într-o cheie care alege să ignore moştenirea comunistă a instituţiei şi să se concentreze asupra contemporaneităţii capitaliste. Personajul lui are toate datele unui ins *middle-class* cu un profil moral incert (oricum, nu unul pus în termeni bun *vs* rău), cu o viaţă sentimentală dusă la întâmplare, cu probleme de greutate rezolvate printr-o operaţie de micşorare a stomacului, cu tabieturi, cu traume, ba chiar cu un motan. Nici SRI-ul, aşa cum îl proiectează Mihai Radu, nu funcţionează mult diferit de o corporaţie, ai cărei angajaţi sunt implicaţi în sarcini mai curând banale

1. *Ibidem*, pp. 42, 30.

și par preocupați mai mult de promovare și recompense decât de nu știu ce conspirații. Această filozofie *low-key* pe care Mihai Radu o aplică cu succes ofițerului SRI se regăsește pe toate palierele romanului. *Contaminare* este mai bun decât *Extraconjugal* nu doar pentru că ar fi mai solicitant tehnic (trei perspective narative în locul unei voci unice), ci și prin incluzivitatea lui superioară. Misterele revoluției din 1989, problemele emigrației, sociografia pensionarilor, viața dintr-o televiziune sau dintr-o instituție secretă, dinamica relațiilor sexuale urbane, frustrarea micii vieți de provincie, franciza McDonald's – toate acestea și multe altele au parte de expunere și problematizare, fără ca Mihai Radu să-și înece personajele în demonstrații.

Posibilitățile realismului capitalist nu se opresc la explorarea României. Romanul *Pantere parfumate* (2017) de Dan Alexe (n. 1961) convertește în ficțiune o serie de experiențe jurnalistice în spațiul fostei URSS. Naratorul cărții, care împrumută o serie de date de la autor (jurnalist și cineast român stabilit în Belgia), își propune să realizeze un film pe urmele călătoriei lui Alexandre Dumas în Caucaz:

> Cercetasem lent tot traseul, de-a lungul anilor, înainte să cad în mizeria actuală. De la Moscova aveam să pornim cu trenul spre Kazan, în Tatarstan, pentru a coborî apoi pe Volga cu un vaporaș, în una din acele curse turistice ale căror prospecte imprimate luxos nu-ți spun dinainte că vei dormi o săptămână într-un dulap, alunecând pe apă până la Astrahan, până la nisetrii din Marea Caspică [...].
> Acolo, la Marea Caspică, se oprise un timp Dumas în stepa kalmîkă, la mongolii aceia budiști hăpăitori de carne crudă, al căror han îl ospătase urieșește; eu aveam în schimb să-i ofer Evei ospitalitatea micului dictator de azi al Kalmîkiei, țicnitul Tiumen, obsedatul de șah care a transformat arhitectura mizerabilei sale capitale, Elista, în imaginea unei table de joc, șahul fiind acum disciplină predată obligatoriu în școlile kalmîce și pe care miniștrii guvernului local sunt forțați s-o practice zilnic. Ajutați de Tiumen, aveam s-ajungem apoi în Cecenia răzvrătită împotriva Rusiei, acolo unde Dumas căutase să se întâlnească cu Imamul Șamil, profetul luptei Muntelui împotriva Moscovei, eternul munte Daghestan, Caucazul, iar eu aveam să i-o prezint pe Eva noului Șamil, șeful rezistenței islamiste cecene, cel mai vânat terorist din lume, dar care întreținea în mod previzibil relații subterane cu serviciile secrete rusești FSB. După aceea, dincolo de munte, aveam să ne întâlnim cu urmașii lui Gamsahurdia, președintele georgian fugar și asasinat, cel prin care mă inițiasem odinioară în tainele caucaziene. Vreo câteva luni avea să ne ia toată călătoria. Eu aveam să filmez esențialul, oprindu-ne în toate etapele importante și folosind drept comentariu la montaj doar textul lui Dumas lipit peste imaginile filmate, text violent, grosolan, rasist, însă înfiorător de actual. Aveam să ne îmbogățim cu documentarul ăsta original, Cannes, Tribeca și dineuri cu staruri[1].

Deși punctul de plecare al romanului este o experiență jurnalistică, aceasta este placată pe o structură de scenariu inițiatic (voiajul argonauților în căutarea lânii de aur) prelucrat în cheia unei farse. Nimic nu iese, în roman, conform planului. Acțiunea constă în deriva necontrolată de la acel plan inițial și – prin extensie – de la așteptările pe care naratorul protagonist le are în raport cu spațiul ex-sovietic. Toate secțiunile planului/călătoriei sunt făcute bucăți, ca și cum grenadele

1. Dan Alexe, *Pantere parfumate*, Editura Polirom, Iași, 2017, pp. 11-12.

din portbagajul cecenilor alături de care călătorește naratorul ar acționa asupra lor. Uneori la propriu: islamiștii ceceni în tabăra cărora naratorul ar fi trebuit să filmeze o amputare sunt aruncați în aer de drone ruseşti; la final, călătorul își pierde și iubita alături de care începuse voiajul, odată cu istoricul încărcat sexual al conversațiilor lor virtuale; iar camera de luat vederi (conținând toate amintirile călătoriei ratate) va fi cedată în schimbul unui bilet de vapor. Simulacrul de voiaj inițiatic se manifestă și prin alte detalii, precum acel concurs de imitatori ai lui Stalin la care participă din întâmplare naratorul. Pe scurt, trauma naratorului se substituie scenariului inițiatic și îl modifică. Este o traumă atât individuală (violul homosexual din copilărie), cât și națională (experiența comunismului): ea modifică nu doar traseul naratorului, ci și repertoriul de obiecte și personaje cu care acesta interacționează. Pasajul cel mai ironic al romanului este cel în care prietenul cecen al naratorului îi cere acestuia să îl învețe golf, atribuindu-i românului stabilit de multă vreme în Belgia statusul de occidental, laolaltă cu toate clișeele presupuse de acesta:

> Pe scaunul din față al mașinii, între lăzile de vodcă și tabloul de bord, am mai remarcat înfipt vertical un sac de piele luxos, de culoarea mustului, cu sigla YSL, Yves Saint-Laurent, din care ieșea un snop de bețe de golf din lemn lăcuit și lustruit. Văzând în oglindă că fixez nedumerit sacul, Ali a rânjit satisfăcut:
> — La Makhketî am să te rog să mă înveți golf. Am pus să se cureţe o poiană întreagă, am un vârf de deal retezat special pentru asta.
> — Nu știu să joc golf, i-am spus, surprins de idee.
> — Nu știi să joci golf?
> Mi-a aruncat în oglindă o privire de reproș, sincer dezamăgit, aproape rănit.
> — Ce fel de prieten occidental am eu?
> A tăcut, apoi a smucit volanul.
> — Ah, uitasem că ești român[1].

Așadar, un român în rol de occidental care interacționează cu niște ceceni care, de dragul filmului făcut de acesta, își supralicitează în cheie orientalizantă rolurile de ceceni (pregătirea cu fast a amputării), dar le și ajustează pentru a cadra cu ceea ce presupun ei că sunt parametrii de decență ai documentarului (când participă la o acțiune în calitate de recuperatori, recurg la o violență minimă neuzuală – care de fapt le va și produce pagube ulterioare). Așadar, o comedie a erorilor, a jocului nesfârșit de asumpții falacioase despre rolurile individuale și naționale – o rătăcire coșmarească prin labirintul Imaginarului. În tot acest timp, Realul rămâne departe. O alegorie ironic-melancolică a farsei identitare.

Bogdan Răileanu (n. 1980) vine dintr-un mediu caracteristic prozatorilor din anii 2010: lumea publicitarilor. Mai puțin obișnuită este lejeritatea cu care se mișcă în medii care nu-s autobiografice (rețeta de serviciu a prozatorului român fiind să scrie despre ceea ce știe mai bine: el însuși). Acest talent sau interes apărea deja din volumul de povestiri *Tot spațiul dintre gândurile mele* (2017), care făcea incursiuni prin cele mai diverse medii, de la cele ale persoanelor

1. *Ibidem*, pp. 56-57.

homeless până la cele corporatiste, trecând cu ușurință de la activiști eco și băieți de bani gata la medii artistice și de la ambianțe naționale la decoruri internaționale. Însă mediul în care Răileanu s-a specializat este cel ortodox. Povestirea „Mușcă și taci", inclusă în *Tot spațiul dintre gândurile mele*, oferă o incursiune rapidă și șarjată în lumea clerului: o față bisericească plănuiește un soi de *hold-up* la moaștele Sfintei Parascheva. Răileanu profită literar de comicul negru al situației, luându-și însă în serios personajul. O astfel de situare comprehensivă sau doar neutră față de clerul BOR poate fi văzută în anii 2010 ca punct de rezistență – tendințele fiind polarizate între caricaturizare și adeziune habotnică. Romanul *Dinții ascuțiți ai binelui* (2018) revine la această temă bipolară: lumea interlopilor o reîntâlnește pe cea a călugărilor. Ideea romanului este de a lua două microsocietăți total opuse (cel puțin în teorie), de a le conecta prin câteva țevi narative și de a le aplica principiul vaselor comunicante: între mănăstirea condusă de starețul nonconformist Vladimir și bordelul interlopului Maldini se produce un transfer nu doar de personaje (de pildă, două prostituate se mută la mănăstire, unde deschid un video chat), ci și de valori. În procesul romanului, infractorii se dovedesc a nu fi atât de răi, iar fețele bisericești se dovedesc a nu fi atât de bune. Rezultă o comedie neagră care – din nou – își ia suficient de în serios personajele pentru a nu le transforma în caricaturi. Cel mai bun roman al lui Răileanu este însă *Teoria apropierii* (2019), în care doi prieteni ce nu s-au revăzut de mult – un jurnalist și un preot – merg într-un *city break* la Veneția în căutarea adolescenței pierdute (adolescența petrecută în Buftea în anii '90). Dincolo de abilitatea prozatorului de a evoca în cheia comediei negre viața provincială din perspectiva unor *teenagers* (o temă extrem de frecventă în proza postcomunistă), se remarcă lejeritatea cu care-și transplantează personajele, împreună cu microdramele lor tipice (probleme familiale, sentimentale, spaima de ratare), într-un decor internațional – Veneția din 2017 (anul expoziție lui Damien Hirst – care și apare ca personaj – *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*), un oraș sufocat de turiști și tulburat de un val de atentate.

Ciudata și înduioșătoarea viață a lui Priță Barsacu (2018), (mini)romanul de debut al lui Iulian Bocai (n. 1986), este un bildungsroman (sau o bildungsnovella, cum specifică pagina de gardă). Realismul crunt se împletește cu o componentă meta-, o ironie implicită care vine din asortarea unei voci narative „înalte", ca de teleenciclopedie, la un material uman umil – primii ani din viața lui Priță Barsacu, odrasla unei familii precare dintr-un sat pe malul Oltului. Cu ce e umplută această viață? Abuzuri fizice și mentale acasă și la școală, paupertate, mediu domestic multilateral toxic – tată alcoolic, mamă alienată, frate infractor, alt frate brutar (*nota bene*: în contextul social al cărții, a fi brutar e chiar mai rău decât a fi brutal, întrucât brutăria e prea feminină, pe când brutalitatea semnalizează masculinitatea). Complementul acestor *unfortunate events* este pasiunea lui Priță pentru științele naturii. Fascinația cu care copilul adună și inventariază insecte, dar și râme sau mormoloci produce câteva zeci de pagini memorabile. Pe de o parte, acestea au rolul de a le oferi o evaziune atât lui Priță, cât și cititorului din universul opresiv al cărții. Pe de altă parte, provoacă experimente mentale de tipul: ce s-ar fi ales de Mircea Eliade (și el pasionat de entomologie la vârsta lui Priță) dacă ar fi avut șansa de a se naște în familia Barsacu? Dincolo

de toate ironiile meta-, contrastul dintre vocea naratorului la persoana a treia care deține la virgulă controlul (uman și lingvistic) asupra lumii sale și această lume atât de precară poate ridica probleme de etică: nu este acest contrast o formă de reprezentare stereotipică a sărăciei, de *poverty porn*? Însă Iulian Bocai nu își observă lumea dindărătul unui panou de sticlă securizată. El investește toată forța stilistică a frazelor în conectarea emoțională a cititorilor cu personajele, oricât de mare ar fi distanța dintre unii și alții. Reușește din plin în această operațiune, așa cum reușea Albert Camus în *Fața și reversul*, prima lui carte. Explorând (și nu exploatând) o lume plină de umanitate, dar lipsită de șansă, *Ciudata și înduioșătoarea viață...* este o poveste tristă, deși pe alocuri pare veselă, iar cei care descifrează trimiterea din titlu la o povestire de Hemingway vor înțelege cu anticipație ce pregătește sfârșitul novellei, cu un cinism demn de *Martin cel Avid* al lui William Golding. Fără a continua propriu-zis prima carte, *Constantin* (2019) preia povestea din momentul în care Mihai, personajul narator, intră la facultatea de limbi clasice din București și trebuie să găsească un apartament cu chirie în care să locuiască. *Background*-ul social al lui Mihai nu este mult diferit de cel al lui Priță (familii sărace din periferia Olteniei). Camera de închiriat pe care reușește în cele din urmă să o găsească (în zona Dealului Mitropoliei) este însă doar o ruină soioasă, iar proprietarul – acel Constantin din titlu – un bătrân infirm alcoolic. Apartamentul și proprietarul său – pentru care Mihai ajunge treptat să dezvolte o formă de afecțiune bizară – sunt protagoniști la fel de importanți ca naratorul. Ca și în *Ciudata și înduioșătoarea viață...*, Iulian Bocai este un maestru al zonelor de intersecție dintre mizerie și un stil extrem de calofil (dar nu pretios) și de elaborat. Stilul oferă o mediere ironică între lipsa de control a naratorului asupra propriei lui vieți și controlul perfect asupra frazelor prin care își spune povestea vieții. Altă ironie plasată *in plain sight* este cea dintre traseul aspirațional al lui Mihai (limbile clasice) și posibilitățile lui materiale. În lumea contemporană globală, limbile clasice sunt prin excelență apanajul claselor bogate care își permit să studieze la Eton și să-și afișeze studiile ca diferență de statut în raport cu ceilalți. În România, studiile clasice sunt legate de modelul grupului de la Păltiniș, organizat informal în jurul lui Constantin Noica. *Jurnalul de la Păltiniș* al lui Gabriel Liiceanu a sădit în mințile aspiranților în umanioare din ultimele decenii fantasma unui spațiu pur și ascetic, în care câțiva bărbați aleși, care cunosc greaca veche și germana, discută chestiuni fundamentale (ontologie etc.), nepăsători la ce se întâmplă afară. Mihai, protagonistul lui Bocai, este un astfel de tânăr idealist. Doar că el n-are la dispoziție resursele materiale pe care le avusese tânărul Noica în interbelic și niciun sistem de educație gratuit, precum în comunism, așa că se alege doar cu poza romantică. Iată momentul în care această poză se voalează:

> Ce să fac cu ea [cu facultatea de limbi clasice], mă gândeam, și cine pe lume mai lua în serios toate lucrurile alea moarte de milenii? Arhivarii, bibliotecarii, virginii, snobii, vechii aristocrați cu arbore genealogic în latină, englezii și naivii. Ce prost mi s-a părut că sunt și în ce fund de lume mă băgase această curiozitate, care nici măcar curiozitate sinceră nu fusese, ci servilism și vis adolescentin. Cu ce mă ajuta că citisem Lucan și că știam cine sunt deipnosofiștii? Visare, așa-ți omori creativitatea, atâta câtă e, scufundându-te în negura istoriei, de unde nimic nu te mai scoate, căci trebuie să fii prea mult tu însuți ca pierzându-te în labirintul atâtor

cărți prăfuite să mai reușești să ieși de-acolo teafăr, ori măcar cu ceva de zis care să fie al tău, atât de mult tu însuți, că nu mă puteam gândi la nici măcar *un original* care să fi trecut prin greci și romani și să fi ieșit întreg din bezna aia. Din ăștia nu ieși întreg decât dacă ești la fel de plictisitor ca ei, îmi ziceam, altfel mort și cu picioarele înainte, îmbălsămat cu ode safice, strigări pindarice, lamentații anacreontice, o mumie vorbitoare. Îmi văzusem profesorii cu câtă mândrie explicau unde se pun spiritele pe literele ondulate ale alfabetului grecesc și cum se dusese Schliemann, vai, Schliemann însuși, ca nebunul prin Turcia, să sape în pânza freatică a istoriei după Troia 1, Troia 2, Troia 3, Troia 4 etc. Intri în clasici poet și ieși profesor, îmi spuneam, așa cum intri în spitale sănătos și ieși bolnav. Sunt colonizatori cu toții și iau mai mult decât dau, pentru că au nevoie de tine, ca să te umple cu balastul lor, cu filologie, cu istorie, cu erudiție, cu nisipul ăla mărunt și fad al inteligenței lor. [...] Ce-mi trebuia mie așa ceva? Eu voiam să fiu eu însumi, nu purtător de cuvânt pentru uitații istoriei[1].

Acest pasaj nu oferă, în ciuda aparențelor, o mostră de filistinism, o tiradă împotriva culturii înalte etc. Pasajul are o miză politică și polemică: trezirea protagonistului din somnul dogmatic al idealismului într-o lume murdară, ostilă și rece. Un pasaj caracteristic în acest sens este cel în care Mihai notează reacțiile potențialilor chiriași în fața camerelor de închiriat din apartamentul lui Constantin:

Muncitorii refuzau mai des să rămână și cred că motivul pentru care acolo eșuau mai ales studenții era că, văzându-se ajunși în mijlocul clădirii ruinate pe dinăuntru, începeau să n-o mai vadă cu ochii lor, ci cu cei mari ai imaginației și poftei lor de viață sau cu cei mici ai trecutului din care nu învățaseră nimic, și-și spuneau că pot să-i facă față și n-are cum să fie așa de rău[2].

Trecutul nu este, atât pentru Mihai, cât și pentru muncitori, depozitarul adevărului, ci o sursă de alienare sau de mize nule. A doua miză politică a romanului, mai puțin explicită, stă în identificarea singurătății lui Mihai în interiorul sistemului politic al tranziției – acțiunea e plasată în anii 2000. De fapt, nu în interiorul sistemului, ci în afara lui: studentul sărac din *Constantin* nu primește ajutor din nicio parte, trebuie să se descurce singur, este pe cont propriu. Singurul loc pe care îl simte drept „acasă" este apartamentul mizerabil al lui Constantin, iar singurul ins care îi oferă un fel de afecțiune este bătrânul la fel de singur ca el. Faptul că Mihai ajunge să echivaleze umanitatea cu aceste elemente de materialitate decrepită este o ironie cu adevărat demnă de finalul unui *horror* care nu promite nicio formă de speranță. În realismul capitalist, această ironie multiplă, distribuită pe mai multe niveluri ale textului, este una dintre principalele arme: ea oferă înțelegerea din interior a sistemului, dar – spre deosebire de comunism, când „afară" avea un sens concret, asociat spațiului fizic al Occidentului – nu și un bilet dincolo de granițele acestuia.

Cu romanul rural *Cât de aproape sunt ploile reci* (2020), Bogdan Coșa (n. 1989) revizitează din perspectiva mileniului al treilea proza țărănească a lui Pavel Dan.

1. Iulian Bocai, *Constantin*, Editura Polirom, Iași, 2019, pp. 126-127.
2. *Ibidem*, p. 172.

El descrie lumea din Ţara Făgăraşului, o societate aspră, pragmatică şi reprimată emoţional, mai apropiată de acel *idealtypus* protestant decât de lumea mai caldă din sud care apărea în *Moromeţii* lui Marin Preda. Arcul narativ, compus din secvenţe întinse pe aproximativ 25 de ani, plasate preponderent în satul Dumbrava Frumoasă şi despărţite prin elipse bine controlate, poate fi sintetizat astfel: descompunerea unei familii din mediul rural în perioada postcomunistă sub presiunea factorilor economici (care-i împing să presteze aceleaşi şi aceleaşi munci grele, prost retribuite, sau să plece în Italia la munca de jos) şi a propriilor probleme (inhibare emoţională, depresii ascunse, dificultatea de a comunica – totul fiind înecat în alcool, singurul antidepresiv disponibil în lumea masculină din romanul lui Coşa: în timp ce femeile îşi tratează singurătatea şi anxietăţile prin muncă, bărbaţii moştenesc alcoolismul din generaţie în generaţie). Apăsarea pe aspectul de naraţiune a destrămării oferă romanului un aspect naturalist. Totuşi, deşi lucrează cu vieţi preponderent nefericite, private de un orizont tangibil al speranţei, *Cât de aproape sunt ploile reci* reuşeşte să nu-şi exotizeze personajele. Nu le expune pe acestea în genul unor show-uri TV ca *Schimb de mame*, care neagă protagoniştilor orice demnitate. Personajele lui Coşa îşi păstrează demnitatea chiar şi atunci când par să şi-o piardă. Felul în care autorul îşi defineşte naraţiunea contribuie la acest lucru. Naraţiunea la persoana a treia pare iniţial glacială şi observaţională, însă cu timpul îşi construieşte o empatie discretă faţă de personaje, un mod detaşat, dar înţelegător faţă de acţiunile lor. Autorul ştie prea bine că nu le-a aruncat în cea mai bună dintre lumi, dar le oferă în schimb atenţie şi disponibilitatea de a nu le judeca.

Autoficţiunea

La mijlocul distanţei dintre metarealism şi realismul *updated* al anilor 2000 poate fi introdusă specia autoficţiunii[1], care apare de-a lungul anilor 2000 ca un compromis, importat din Franţa, între ficţiune şi nonficţiune. Dar rădăcinile ei româneşti sunt mai vechi decât formula importată. Radu Cosaşu este un precursor de seamă în seria *Supravieţuiri* (*Supravieţuiri*, I-II, 1973-1977, vol. III: *Meseria de nuvelist*, 1980, vol. IV: *Ficţionarii*, 1983, vol. V: *Logica*, 1985, vol. VI: *Cap limpede*, 1989), o naraţiune autobiografică asupra anilor '40-'50, scrisă din perspectiva simultană a două euri: eul romantic al tânărului evreu convertit la comunism, care îşi părăseşte familia pentru a fi alături de Partid şi care nu ezită să plece din presă pentru a fi încadrat în munca de jos, şi eul târziu, mai sceptic şi ironic, dar nu lipsit de înţelegere şi empatie faţă de primul, al scriitorului care îşi revede tinereţea revoluţionară şi îşi adnotează scrierile din acea perioadă aurorală. Alţi reprezentanţi timpurii ce vor putea fi anexaţi retrospectiv formulei sunt Radu Petrescu şi ceilalţi reprezentanţi ai Şcolii de la Târgovişte (Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Alexandru George) sau Livius Ciocârlie.

1. Pentru un prim studiu relativ sistematic asupra autoficţiunii în România, vezi Florina Pîrjol, *Carte de identităţi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014.

Reprezentantul cel mai simptomatic al autoficțiunii în formatul postcomunist este CEZAR PAUL-BĂDESCU (n. 1968). Dipticul format din *Tinerețile lui Daniel Abagiu* (2004) și *Luminița, mon amour* (2006) conține unul dintre cele mai radicale experimente făcute în literatura română pe seama raportului dintre ficțiune și realitate. *Tinerețile...* se ocupă de copilăria și adolescența personajului central, în timp ce *Luminița...* gestionează maturitatea lui erotică și matrimonială. Autoficțiuni în linia franțuzească a conceptului, volumele împing la limită identificarea dintre autorul concret de pe copertă, narator și personaj. De fapt, această schemă se aplică integral doar în cazul *Luminiței...* În *Tinerețile...*, această negociere este mai acut complicată decât „banala" narațiune homodiegetică din *Luminița, mon amour*: povestirile avându-l ca personaj pe Dănuț, relatate la o persoană a treia delectabil de fals ingenuă, sunt încadrate de secvențe explicativ-eseistice, mai mult sau mai puțin divagante, al căror narator își declară identitatea cu autorul de pe copertă și cu personajul Dănuț (de altfel, un fragment a apărut anterior ca eseu nonficțional în revista *Dilema veche*). Jocul rămâne fundamental ambiguu – Cezar Paul-Bădescu îi poate ironiza, pe de o parte, pe criticii care confundă autorul cu naratorul, iar pe de alta, își mărturisește senin intenția de a-și numi un volum Deloc literatură și se jură că nimic nu este inventat. „Personajele din relatările mele sunt reale, iar faptele lor, deși uneori pare puțin verosimil, s-au întâmplat aievea", susține prozatorul, vorbind în același timp de „o sinceritate care se mișcă însă în limitele minciunii necesare oricărui produs artistic"[1]. *Luminița, mon amour* tratează problema unei relații amoroase între doi studenți la Litere, relație care capătă accente dramatice când femeia devine victima unor tulburări mintale; bărbatul nu o abandonează, îngrijind-o cu devotament și trecând împreună cu stoicism prin momente penibile (pelerinajul la un duhovnic e unul dintre acestea), însă femeia îl părăsește în momentul în care situația ei se ameliorează. Pe scurt, povestea unei relații toxice, tratate de autor într-un stil comic-dramatic, autoanalitic, despicând firul în patru. Principala calitate a prozei lui Cezar Paul-Bădescu stă în dilatarea grotescă a banalului prin hiperprocesare mentală în condiții de maximă răceală emoțională și de austeritate stilistică. Aceasta i-a făcut pe comentatori să vorbească de cruzime – „o extrem de crudă autoparodie existențială" (Paul Cernat în prefața volumului). Parodia (deși reală) nu are consecințe asupra fondului grav (deși extrem de autoironic) al cărții, ci atacă doar așteptările privind autobiografiile. Experiențele consemnate la Cezar Paul-Bădescu aparțin unui antierou expus parcă celei mai derizorii și mai penibile fatalități.

Michel Houellebecq a fost, alături de Chuck Palahniuk, unul dintre scriitorii cei mai influenți pentru prozatorii români din generația 2000. Ionuț Chiva este unul dintre aceștia, ADRIAN SCHIOP (n. 1973) un altul. Convergența rataților din literatura franceză și a douămiiștilor români se explică în felul următor: reprimarea din realitate (în capitalismul târziu francez sau în capitalismul de tranziție românesc) ia o formă simbolică prin care „realul" este pedepsit – fie în forme violente îndreptate împotriva societății, fie în forma benignă a autoratării prin demisia din societate, ca la Houellebecq. Chiva și Schiop sunt amândoi

1. Cezar Paul-Bădescu, *Tinerețile lui Daniel Abagiu*, Editura Polirom, Iași, 2004, pp. 69-70.

houellebecqieni, rămânând însă diferiţi între ei: Chiva preia partea autodistructivă (la el, sictirul îmbracă şi un aspect formal: stilul care se autodistruge), pe când Schiop e mai sociolog şi mai detaşat. Acest lucru se vede cel mai bine în cel de-al treilea şi cel mai bun roman al său (capodoperă a literaturii recente), *Soldaţii. Poveste din Ferentari* (2013), o autoficţiune ce descrie la persoana întâi tribulaţiile unui doctorand care lucrează la o teză despre manele şi locuieşte în Ferentari – atât datorită preţurilor scăzute la chirie, cât şi pentru că îi oferă teren de documentare. Protagonistul narator, care se identifică prin datele de CV ale lui Schiop, intră într-o relaţie homosexuală cu Alberto, un fost puşcăriaş de etnie romă. Acesta din urmă este un personaj desprins parcă din proza rusească din secolul al XIX-lea, oscilând între extreme (când macho-dominant, când exhibându-şi patetic slăbiciunea, condiţia de ins „umilit şi obidit" aflat la fundul lanţului trofic social). Tocmai contactul cu Alberto, manipulator-profitor şi victimă în acelaşi timp, de care Adi se îndrăgosteşte, dar asupra căruia îşi păstrează ascendentul intelectual, îi provoacă naratorului discursul ce compune romanul: un discurs mixt, narativ-autoficţional şi eseist-sociologic, prin care ratarea lui Adi în realitatea obiectivă este compensată prin narativizarea şi conceptualizarea acestei realităţi, prin recodificarea ei subiectivă. Romanele anterioare ale lui Schiop sunt tot autoficţiuni. *pe bune/pe invers* (2004) scanează universul lipsit de perspective al unui absolvent de studii superioare din anii '90, consumat în discuţii, muzică şi tatonări stângace în zona homoerotică. După cum scria C. Rogozanu în prefaţă,

> Schiop propune un personaj ingenuu, homosexual, complexat, inhibat, (semi-)ratat social. Textul său este un fel de proces-verbal al unui grup. Reţinem *neapărat* faptul că acest grup [...] are drept scop evident violarea tuturor prejudecăţilor despre cultura înaltă. [...] Tinerii din povestea lui Schiop [...] fac parte din acea generaţie care a fost hipnotizată de subcultura înaltă a anilor '90: Nirvana şi cam tot ce mişca prin Seattle, Suede, BUG Mafia etc. Ei bine, se produce un melanj lingvistic pe alocuri irezistibil, uneori prea artificial, între hermeneutica suspiciunii, tip Baudrillard, şi revelaţii subculturale tip Tataee [de la BUG Mafia]. Acest argou este principalul pariu al lui Adrian Schiop[1].

Zero grade Kelvin (2009) oferea o ipostază ulterioară a acestui personaj, acum emigrant în Noua Zeelandă, la munca de jos. Acest nivel sociografic este lipit stângaci de un *plot* distopic împrumutat din romanul *Posibilitatea unei insule* de Houellebecq – un omagiu sub formă de pastişă care îi face romanului un deserviciu. Un filon pedofil strecurat de Schiop în roman a rămas aproape ignorat de critică, din motive evidente.

Prima autoficţiune publicată în cadrul generaţiei 2000 fusese *Pizdeţ* (2002) de Alexandru Vakulovski (n. 1978). Romanul, compus printr-o aglutinare de secvenţe mai curând independente, urmăreşte diverse episoade din viaţa unor studenţi basarabeni veniţi la studii în România în a doua parte a anilor '90. Viaţa le este caracterizată de zgomot narcotic şi de o furie care nu-şi găseşte direcţia de curgere,

1. Adrian Schiop, *pe bune/pe invers*, prefaţă de C. Rogozanu, Editura Polirom, Iaşi, 2004, p. 7.

dincolo de anecdotica unor scandaluri. Personajele lui Vakulovski au de gestionat mai multe paliere de probleme: desconsiderarea de care se lovesc, ca basarabeni, din partea autorităţilor române (ce le asigură condiţii mizerabile de cazare) şi a multor profesori; traumele familiale („M-am născut într-o familie de genii: tata poponar beţiv şi mama curvă. Ideal pentru un fiu narcoman"); traumele politice provocate de destrămarea URSS. Ca şi părinţii lor, ei asistă *live* la propria devalorizare produsă de postcomunism:

> Au trăit în cel mai puternic imperiu, au fost salvatorii rasei umane de câinii burghezi, ca să se trezească acum că nu-s de fapt decât nişte nimicuri, căcat. Tot în ce credeau a început să pută, s-a stricat. Unii au mers mai departe aşa, din inerţie. Şi-au înnoit doar vocabularul, de fapt, au înlocuit nişte termeni – Lenin cu Eminescu sau Ştefan cel Mare, cincinal cu privatizare, comunism cu postmodernism sau naţionalism sau sincronizare. În rest, aceleaşi discursuri – dreptate, fraternitate, omenie, durerea poporului... căcat[1].

Ei sunt mânaţi de furie, dar această furie – stimulată şi întreţinută nu doar de pauperitate şi droguri/alcool, ci şi de artefacte culturale occidentale (muzică grunge, filme ca *Fight Club*, *Trainspotting* etc.[2]) – este în cele din urmă autoreflexivă, se reproduce tot în forme culturale, neajungând să ia o formă politică sau socială. Până şi onomastica personajelor are un *sound made in USA* (Kerouac, Bobdylán), deşi limbajul vehiculat în *Pizdeţ*, începând cu titlul (care trimite la ideea de „stare extremală. Poate fi şi de bine, şi de rău"[3]), abundă în argou basarabean impenetrabil pentru cititorul din România: „Cred că acum, când curnesc, dacă au aflat, se gruzesc. Şi eu mă gruzesc, paţani, numai că mie nu-mi dă nimeni de curnit şi chiar dacă mi-ar da, cred că nu prea aş avea cu ce mă pricali. Nu chiar pricalişti menţii, blea. Şobo, Şo – unde ai ajuns, dacă eşti tormoz, pe bicicletă, blea"[4].

Un alt reprezentant relevant al autoficţiunii este Dan Sociu (n. 1978), prin romanele *Urbancolia* şi *Nevoi speciale*, amândouă din 2008: primul o metaficţiune conspiraţionistă care ia în derâdere, în trecere, moda scrierilor despre „copilăria în comunism"; al doilea un rapel introspectiv în viaţa sentimentală şi artistică a unui scriitor bursier care îşi evaluează viaţa golită brusc după ce fusese nevoit să renunţe la adicţia de alcool, tutun, droguri.

---

1. Alexandru Vakulovski, *Pizdeţ*, Editura Aula, Braşov, 2002, p. 88.
2. O listă a referinţelor *cool* vehiculate în roman: „generaţia Nirvana, generaţia 0. Generaţia Limp Bizkit, Sepultura, Cypress Hill, Aquarium, Marilyn Manson, Zdob şi Zdub, Eminem, Radiohead, Salman Rushdie, Dostoievski, Jean-Michel Basquiat, Hagi, Federman, Maradona, Henry Miller, Nabokov, Ionesco, Tzara, Urmuz, Bitov..." (Alexandru Vakulovski, *Pizdeţ*, p. 15).
3. Elena Vlădăreanu, „Eu nu sunt Lenin ca să luminez lumea", interviu cu Alexandru Vakulovski, *Suplimentul de cultură*, nr. 140, 2007, online: http://suplimentuldecultura.ro/2159/eu-nu-sint-lenin-ca-sa-luminez-lumea
4. Alexandru Vakulovski, *Pizdeţ*, ed. cit., p. 24.

Romanul istoric nepostmodern

Începând de pe la jumătatea anilor 2000, când epuizarea postmodernismului începuse să fie resimțită din ce în ce mai puternic, au început să apară în România o serie de romane istorice „naive", mai preocupate de poveste și exotismul unor lumi îndepărtate istoric și uneori geografic decât de conceptul felului în care aceste lumi sunt reflectate într-o narațiune contemporană: *Evanghelia după Araña* (2004) de Nicolae Strâmbeanu, *Zilele Regelui* (2008) de Filip Florian, *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi* (2008) și *Ochiul dragonului* (2012) de Ruxandra Ivăncescu, *Cu inima smulsă din piept* (2008) și *Fluturele negru* (2010) de Radu Paraschivescu, *Manuscrisul fanariot* (2015), *Mâța Vinerii* (2017) și *Homeric* (2019) de Doina Ruști, *Hanul lui Manuc* (2017) sau *Ultima cruciadă* (2019) de Simona Antonescu etc. Această schimbare marca nu doar moartea postmodernismului, ci și reorientarea pieței către o variantă mai *friendly* de ficțiune, una care să ofere în primul rând divertisment fără complicații metaliterare.

Evanghelia după Araña de Nicolae Strâmbeanu (n. 1956) este deschizătoare de drumuri pentru această orientare: un roman de aventuri exotice, lucrat imperturbabil în tradiția romanului de secol XVIII-XIX, într-o limbă română specifică mai curând traducerilor decât literaturii originale, fără ieșiri metatextuale în afara convenției.

Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi de Ruxandra Ivăncescu (n. 1963), „demistificare" a călătoriei lui Cristofor Columb către Americi din perspectiva unui francez născut la 1470, este de asemenea un roman de aventuri care evită culoarul rescrierii postmoderne, preferând o situare genuină în interiorul codului revizitat. Construit în jurul mitului lui Vlad Țepeș/Dracula, *Ochiul dragonului* nu e nici el o metaficțiune istoriografică. Acțiunea se învârte în jurul unui medalion misterios care ar fi aparținut preoților egipteni ai lui Isis înainte de a intra în posesia familiei Drăculeștilor. Romanul e construit pe mai multe planuri temporale (medieval, contemporan) și geografice (Germania, Veneția, Țările Române, Constantinopol). Abundă coincidențele cu totul improbabile. Ruxandra Ivăncescu uită să demistifice convențiile, producând finalmente un tom romanțios prea puțin reflexiv.

Cu inima smulsă din piept și *Fluturele negru* de Radu Paraschivescu (n. 1960) sunt două ficțiuni istoriografice despre Inês de Castro, Infanta Portugaliei, și Caravaggio, plasate în Portugalia secolului al XIV-lea, respectiv în Roma de la sfârșitul secolului al XVI-lea – începutul secolului al XVII-lea. Sentimentalitatea poveștilor trimite la formula *romance*. Epocile sunt reconstituite caligrafic, dar mai mult la nivelul frazelor încărcate calofil. Cărțile par la rigoare traduceri abile dintr-o altă literatură prin faptul că autorul, cenzurându-și din motive de adecvare priza la nuanțele idiomatice ale limbii române – pe care le stăpânea atât de bine în scrierile sale comice –, cade într-un soi de neutralitate stilistică în cele din urmă inodoră. Respirând un aer abstract-internațional, romanul *Astăzi este mâinele de care te-ai temut ieri* (2012), biografia ficțională a unei cunoscute balade irlandeze,

„The Fields of Athenry", navighează în timp și spațiu plecând din Irlanda suferind de Marea Foamete în prima jumătate a secolului al XIX-lea, trecând prin colonia penitenciară din Tasmania a Imperiului Britanic din același secol și ajungând pe stadionul Anfield Road al echipei de fotbal F.C. Liverpool, în timpurile moderne. Pe scurt, o combinație între *Papillon* de Henri Charrière și *Febra stadioanelor* de Nick Hornby. Dincolo de această literatură istorică, proza lui Radu Paraschivescu este pentru literatura anilor 2000 ceea ce fusese proza lui Adrian Lustig pentru literatura anilor '80: un divertisment comic și inteligent. Romanul său de debut, *Efemeriada* (2000), se desfășoară în ambianța deceniului al nouălea al secolului trecut: pe paleta de bază predomină cenușiul, blazarea, compromisurile, rutinele mărunte, reflexele condiționate, psihologiile blocate în cleiul lipsei de perspectivă. Compusă din alăturarea a doi naratori, augmentată de inserturi din romanul pe care unul dintre aceștia l-a scris, *Efemeriada* e o construcție inegală. Reușite sunt fragmentele, relativ autonome față de angrenajul narativ, în care amprenta vocală a primului narator, scriitorul aspirant Sergiu Varnali, „semnează" partiturile unui discurs cinic, sarcastic, plin de umor. O amprentă asemănătoare lasă personajul-narator Virgil Mihalcea din romanul următor, *Balul fantomelor* (2000). Identitatea lui retorică trimite la un San-Antonio privat de *background*-ul donjuanesc-eroic, înghesuit în datele psihocorporale ale unui profesor de engleză la un liceu bucureștean. Compus după rețetă de bestseller, scăldat din belșug în sosul unui comic debordant, romanul *Balul fantomelor* potrivește dozajul optim între ficțiunea de consum și ficțiunea literară. Referințele lui sunt din zona romanului comic britanic. Că registrul comic-satiric este mediul predilect al prozei lui Radu Paraschivescu o arată culegerea de povestiri *Bazar bizar* (2004), urmată de o serie de volume în același gen – *Aștept să crăpi (de astăzi, în prime time)* (2016), *Omul care mută norii. Șapte întâmplări* (2019). Printre subiectele din *Bazar bizar* se numără vizita lui George W. Bush la București („Bushurești"), o sumă de meditații cu haz și fără despre televiziune („Tubul catodic"), sinuciderea unui scriitor ratat acuzat de plagiat („Chitila Sunrise"), heraldica Ligii 1 de Fotbal („Animal Plan(e)t"), apariția unei clone a lui Nicolae Ceaușescu la un simpozion internațional pe teme de turism („Parteneri din toate țările, cruciți-vă!"), înființarea unui „bordel cultural" într-o garsonieră închiriată de o studentă („Filoclubul").

În *Zilele Regelui* de Filip Florian (n. 1968), ca personaj principal apare cuplul format din viitorul rege Carol I și Joseph Strauss, dentistul neamț care-l însoțește în Principate pentru a-și găsi aici rostul. Cei doi se definesc și se completează, la fel ca planurile (istoric-vizibil, respectiv microsocial-anonim) pe care sunt puși să le reprezinte. Această dualitate a personajului principal participă la tema proeminentă – tratată însă de la nivelul unei adeziuni prea naive – a eroului civilizator neamț care se sacrifică pentru patria adoptivă.

Primul roman al Ioanei Pârvulescu (n. 1960), *Viața începe vineri* (2009), poate fi descris la un prim nivel ca metaficțiune, datorită trimiterilor literare explicite („Sărmanul Dionis" de Eminescu sau *Sub pecetea tainei* de Mateiu Caragiale) și sofisticării sale narative. Subiectul pe scurt: Dan Crețu, personaj din secolul XX, ajunge accidental într-un sfârșit de secol al XIX-lea în care un autor, Pavel Mirto, gazetar la *Universul*, scrie un roman al cărui personaj este

Dan Creţu, călător involuntar în timp dinspre secolul XX către secolul al XIX-lea al lui Mirto. Romanul este atribuit (în roman!) acestui Pavel Mirto, dublu al Ioanei Pârvulescu. Exceptând detaliul că Ioana Pârvulescu este o autoare reală, iar Pavel Mirto personajul ei, Ioana Pârvulescu şi Pavel Mirto sunt perfect simetrici: Pavel Mirto priveşte dinspre secolul al XIX-lea către secolul XX, imaginându-şi un Dan Creţu care vine dinspre viitor în prezentul său, în timp ce Ioana Pârvulescu priveşte dinspre secolul XX înspre secolul al XIX-lea, imaginând un Dan Creţu care merge dinspre prezentul său către trecut, adică înspre prezentul lui Pavel Mirto. Dacă romanul lui Pavel Mirto ar fi apărut în realitatea lui (ficţională), ar fi fost semnat Ioana Pârvulescu. Însă tot acest nivel metaficţional rămâne un element de recuzită. Nivelul de realitate al reprezentării trecutului nu este chestionat şi nici deconstruit. Chiar dacă personajele au sânge livresc (începând cu detectivul Costache Boerescu, reflectare a conului Rache din *Sub pecetea tainei*), Ioan Pârvulescu nu-şi subminează lumea. Dimpotrivă, o idealizează. Ideologic, romanul are nuanţe de paseism, reprezentând trecutul ca superior prezentului. O temă care apare şi în cărţile nonficţionale ale autoarei, *Întoarcere în Bucureştiul interbelic* (2003) şi *În intimitatea secolului 19* (2005). Ea figura şi în „Sărmanul Dionis" (sursă explicită pentru *Viaţa începe vineri*), prima proză românească despre călătoria în timp. Călătoria lui Dionis în timpul lui Alexandru cel Bun are la Eminescu şi o miză ideologică – şi personajul Dionis, şi autorul Eminescu vedeau în epoca lui Alexandru cel Bun o epocă de aur superioară prezentului. Alt roman istoric, *Prevestirea* (2020), deşi recurge la o tehnică narativă caracteristică postmodernismului – povestea biblicului Iona este relatată nu din perspectiva unui narator obiectiv, ci a descendenţilor săi pe linie feminină de-a lungul a 90 de generaţii, până în prezent, care povestesc fiecare câte un episod –, accentul cade pe culoarea şi aventurosul faptelor relatate şi mai puţin pe subminarea realităţii lor prin relativizarea produsă de perspectivele narative. Este o diferenţă semnificativă în raport cu metaficţiunea istoriografică postmodernă, a cărei informaţie proza Ioanei Pârvulescu a asimilat-o şi a depăşit-o.

În *Zilele noastre mărunte* (2018) de Cezar Amariei (n. 1973), un englez soseşte în Moldova pe la sfârşitul secolului al XVII-lea, debarcând la Galaţi cu gândul de-a deschide o tipografie. În Moldova găseşte moldoveni, dar şi greci, evrei, romi. Toţi aceştia dau mână cu mână să-i pună beţe în roate englezului (John Newcomb, românizat Ion Nucă). Evreii îl jupoaie de bani, grecii îi dau bani falşi, românii îl fraieresc sau îl judecă sumar, dându-l pe mâna gâdelui rom care-l bate la tălpi cu vergeaua. După cum se vede şi din acest scurt rezumat, romanul lui Cezar Amariei se bazează pe clişee. Desigur, ele sunt inevitabile într-o oarecare măsură. Că grecii şi evreii se ocupau cu negustoria, că romii erau robi, că tătarii erau războinici, că popii duceau lumea de nas, că boierii erau exploatatori şi tiranici – toate acestea ţin de istoria reală, iar un roman istoric care nu vrea să fie fantezist trebuie să ţină seama de ele. Dar în ce fel? Există două variante de bază. Prima este a literaturii de consum în varianta ei caricaturală, care trăieşte din preluarea unor clişee neproblematizate. A doua soluţie aparţine literaturii care-şi propune ceva mai mult: să tulbure certitudini, să aducă un spor cognitiv, să crească empatia cititorului în raport cu lumi îndepărtate, să ofere un divertisment inteligent. *Zilele noastre mărunte* cade undeva la mijloc între aceste variante. Pe de o parte, serveşte stereotip după stereotip. Pe de altă parte, problematizează

și recontextualizează pe ici, pe colo aceste imagini inițial simpliste. Astfel, după ce plimbă prin cadru câțiva evrei cu aspect veros, prezentați într-o lumină negativă, Cezar Amariei oferă câteva pagini despre un pogrom îndreptat împotriva unor familii de mici negustori evrei – iar lumina se schimbă cu totul, accentul căzând acum pe empatia cu victimele unei uri iraționale și absurde, pe umanitatea evreilor-victimă în opoziție cu inumanitatea gloatei sângeroase. Un alt exemplu este de natură ecologică. După o serie de descrieri ale unor mese copioase, în tradiție sadoveniană, scriitorul schimbă din nou accentul și prezintă, de-a lungul câtorva pagini de tip *Puiul*, felul în care zeci de prepeliță sunt chinuite și omorâte în procesul de dresare a unor câini de vânătoare. Însă aceste exemple nu fac regula în cartea lui Amariei, rămânând mai curând izolate. De altfel, stilul sadovenian este principalul clișeu sub a cărui incidență cade romanul *Zilele noastre mărunte*. Vocea naratorului aleasă de Amariei are ticăitul molcom și arhaizant al lui Sadoveanu, iar personajele vorbesc ca-n *Hanu-Ancuței*: „S-a smintit lumea, umblă numai după averi și pohte trupești, spuse Vituș. Bunăoară în Veneția, pe unde am trecut, de câțiva ani s-a deschis un loc al păcatului, de-i zice *Casino*, și-amar de nobili și de negustori își mânie zilnic aici nărocul”[1]. Dat fiind că *Zilele noastre mărunte* este plasat în epoca lui Gheorghe Duca (acel Duca din *Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*), întâlnirea lui Amariei cu Sadoveanu era inevitabilă. Dar Sadoveanu, cu ficțiunea lui asupra unui trecut bucolic, rămâne o prezență-clișeu pe care Amariei nu o deconstruiește.

Tot aici poate fi amintit și romanul *Medgidia, orașul de apoi* (2009) al lui Cristian Teodorescu (n. 1954). Plasată în anii ’40 ai secolului trecut, între dictatura legionară și venirea comuniștilor la putere, cartea reconstituie istoria mare prin intermediul a zeci de povestiri plasate în istoria mică. Romanul gravitează în jurul cârciumarului Fane Theodorescu, care deschide un restaurant în gara din Medgidia, confruntându-se pe rând atât cu legionarii locali, cât și cu comuniștii aduși la putere de trupele sovietice. Accentul cade pe narațiune și pe ideea de a spune povești despre o istorie trecută, fără nicio ramă metaficțională. Romanul evită delimitarea de tip *judgemental* în raport cu personajele, deși valorile morale sunt clare, opunându-i micii burghezii pe cei care fac politică: legionari și comuniști oportuniști de o parte, de cealaltă micii întreprinzători care fac ca lucrurile să funcționeze. Schema este replicată în *București, marea speranță* (2019), roman al capitalei compus din zeci de povești conectate în preajma Marii Uniri din 1918.

Transformarea romanului plasat în comunism în roman istoric poate fi urmărită în *Provizorat* (2010) de Gabriela Adameșteanu (n. 1942). Cartea, o cronică de familie, pornește de la aventurile sentimentale din anii ’70 ale protagonistei Letiția Arcan, angajată a unei edituri care își înșală soțul cu un coleg de editură (fiind seminarizată de acesta în pat pe teme politice ca Ela de către Ștefan Gheorghidiu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*), pentru a se întoarce în timp în complicații ani ’40-’50, de la dictatura legionară până la stalinism-dejism, reconstituind din fragmente un stufos dosar familial și ideologic. În momentul publicării romanului, comunismul anilor ’70 se transformase în istorie în aceeași măsură ca legionarismul anilor ’30-’40.

1. Cezar Amariei, *Zilele noastre mărunte*, Editura Polirom, Iași, p. 82.

Capitolul 13

Paraliteraturi

Paraliteratură şi metaliteratură

Conceptul de *paraliteratură* (termeni alternativi: literatură de masă, literatură de consum, literatură comercială, literatură serială, literatură populară, literatură senzaţională, subliteratură, literatură de frontieră) este inteligibil într-un sistem care opune literatura „înaltă", destinată elitelor, unei literaturi „joase", produsă pentru mase. Termenul ca atare, deşi a circulat în varii forme din secolul al XIX-lea (în care ieftinirea tipăriturilor a dus la crearea acelei literaturi combătute de criticul francez Sainte-Beuve sub numele „literatură industrială"), a început să fie problematizat în teoria literară postmodernă, adică în momentul în care dualitatea ierarhică înalt-jos a început să fie chestionată şi deconstruită. Postmodernismul iniţiază astfel la nivel sistemic atât reconsiderarea canonică retrospectivă a paraliteraturii, cât şi transformarea ei în obiect de studiu academic. Totuşi, după cum se poate observa şi în istoria literaturii române moderne, paraliteratura a însoţit, sub diverse denominaţii, literatura omologată critic.

În România, paraliteratura este o formă de import „naţionalizată" în funcţie de diverşi parametri sociopolitici, atât practic (prin producerea de literatură), cât şi teoretic (prin discursul critic). Această naţionalizare este clivată în două straturi relativ distincte. Un prim strat difuzează „naiv" materia paraliterară la nivelul pieţei de consum, al cititorului general, în timp ce al doilea o asimilează metaliterar la nivelul literaturii *mainstream* şi al criticii literare[1]. În continuare voi arăta cum, de-a lungul întregii istorii literare moderne a României (iniţializate simbolic, dar şi politic prin dobândirea independenţei în 1878), paraliteratura este o „umbră" ce însoţeşte literatura considerată canonică, contaminând şi influenţând criteriile prin care aceasta din urmă este validată. S-a întâmplat cu mult înainte ca postmodernismul să impună în România, începând cu anii '80, relaxarea opoziţiei dintre genurile „înalte" şi cele „joase" şi integrarea genurilor „joase" în cele „înalte" sau, mai bine zis, într-un nou cocktail pentru care „jos" şi „înalt" şi-au pierdut sensurile. Dar nu-i mai puţin adevărat că a fost nevoie de apariţia postmodernismului teoretic pentru ca problema paraliteraturii să devină relevantă academic ca materie de investigaţie.

1. Pentru cele două straturi, vezi Paul Cornea, *„Ciocoii vechi şi noi* sau Arta romanului e altceva decât romanul ca artă", în idem, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1984, pp. 105-106, 119-120.

1. *Secolul al XIX-lea: respingere*. Începuturile literaturii române moderne stau sub influența romanelor senzaționale franțuzești, în primul rând *Misterele Parisului* de Eugène Sue (1843)[1]. Un alt model paraliterar care stă la originea literaturii române moderne este literatura de tip *romance*, sub al cărei semn apar romanul *Elvira sau amorul făr' de sfârșit* (1845) și o lungă serie de scrieri similare[2]. Deși mediocră, această literatură creează sistemul în interiorul căruia vor apărea primele romane importante din literatura română. De asemenea, creează fondul autohton de subiecte la care cititorul român ce nu are acces la librăria occidentală sau dorește subiecte locale va putea recurge în continuare. *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon (1863), considerat primul roman important din literatura română, este adânc îndatorat literaturii senzaționale. În romanul lui Filimon coexistă cele două filiere (cea „înaltă" și cea „joasă")[3], al căror amestec atestă atât importanța elementului senzațional în cristalizarea romanului autohton, cât și faptul că apele nu se despărțiseră încă între „înalt" și „jos". Alți scriitori canonici influențați de paraliteratură vor fi I. L. Caragiale[4], apoi Mihail Sadoveanu, ale cărui începuturi literare (debut în 1904) vor fi influențate de foiletoanele cu haiduci de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Tot acest proces de import și adaptare le-a ridicat de la început o serie de probleme criticilor români. Aceștia s-au întrebat, pe de o parte, cum pot scădea fluxul de traduceri în favoarea producției locale și, pe de altă parte, cum pot exporta literatura națională pentru ca aceasta să devină cunoscută în Europa. Astfel, criticul Titu Maiorescu pretinde, în studiul „Literatura română și străinătatea" (1882), că a găsit rețeta exportării cu succes a literaturii naționale. Formula de succes este, potrivit lui Maiorescu, conținut autohton plus formă occidentală („acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale"[5]). Dacă Maiorescu aproba exportul unui fond național sub o formă „universală", în numele aceleiași ecuații, doar că privite în sens invers, el lupta împotriva „formelor fără fond", adică împotriva acelor forme occidentale importate în România, dar care nu găseau aici un fond corespunzător care să le permită transplantul.

Maiorescu este important în acest context pentru că el, împreună cu gruparea literară-politică Junimea, al cărei lider este, construiește sistemul estetic românesc în anii 1870-1890, prin interacțiunea cu criticul socialist C. Dobrogeanu-Gherea și cu revista acestuia, *Contemporanul*. Maiorescu inițiază o acțiune de „purificare" a ceea ce era ratificat drept valoros în România, o cristalizare a criteriilor de validare estetică. Cum am anticipat deja, argumentele lui sunt naționalist-conservatoare:

1. Lucrarea principală asupra acestei literaturi este Ioana Drăgan, *Romanul popular în România. Literar și paraliterar*, ediția a II-a, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006. Vezi și Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Studiu despre romanul românesc*, ediție definitivă, Editura Cartea Românească, București, 2018, pp. 74-83.
2. Paul Cornea, „Constituirea unui gen. Între «romance» și «novel»: romanul românesc în secolul al XIX-lea", în idem, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele*, Editura Eminescu, București, 1980, pp. 263-285.
3. Paul Cornea, *„Ciocoii vechi și noi* sau Arta romanului...".
4. Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2002.
5. Titu Maiorescu, „Literatura română și străinătatea", p. 555.

importul unei forme occidentale este util în măsura în care această formă găseşte un corespondent organic pe pământ românesc. Maiorescu privea cu ochi răi programele de modernizare accelerată, prin arderea etapelor. Deşi nu s-a pronunţat direct asupra romanului senzaţional, este lesne de indus că l-ar fi discreditat în numele discrepanţei dintre forma senzaţională a aventurilor şi datele poporului român idealizate de Maiorescu (pentru Maiorescu, lucrul cel mai de preţ pe care-l avea de oferit la export România era „viaţa specific naţională", prin care înţelegea că „persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a ţăranului şi a claselor de jos"[1]).

Cel care se pronunţă, din cercul Junimii, asupra paraliteraturii este scriitorul M. Eminescu. Eminescu preia ideile lui Maiorescu („orice lucrare literară însemnată cuprinde [...] o lucrare [acţiune] de resumţiune [sinteză] a unor elemente preexistente din viaţa poporului"[2]) şi le dă o formă mai violentă când le îndreaptă pamfletar împotriva importurilor de literatură senzaţională. Pentru Eminescu, „fantezia pură", prin care înţelege caracterul senzaţional lipsit de realism (adică de raporturi cu realitatea poporului român aşa cum o idealiza Eminescu), nu face decât să corupă şi să strice gustul naţional în materie de literatură şi morală: „Sunt scriitori [...] cari [...] scornesc fel de fel de cai verzi, creaţiuni ale fanteziei pure fără corelaţiune cu realitatea, creaţiuni ce, prin noutatea lor, atrag poate câtva timp publicul şi sunt la modă. [...] aceşti autori [...] primejduiesc în mare grad gustul, sentimentul adevărului şi bunului-simţ"[3].

Desigur, se poate argumenta că acţiunea îndreptată de Junimea împotriva traducerilor de paraliteratură este legitimată parţial de concurenţa pe care acestea o făceau literaturii autohtone. Argumentul lui Eminescu ar fi astfel unul pragmatic: înainte de a imita „creaţiuni ale fanteziei pure fără corelaţiune cu realitatea", literatura română trebuie să-şi creeze, potrivit acestui argument implicit, propria realitate (bază de subiecte). Mai mult, astfel de atacuri împotriva literaturii senzaţionale şi a foiletonului se produceau şi în Europa (Anglia[4], Franţa[5]). Însă nu este mai puţin adevărat că argumentul etic şi etnic utilizat efectiv de Eminescu va avea consecinţe negative pe termen lung, influenţând critici naţionalişti ca N. Iorga, care vor lupta împotriva literaturii moderniste şi a „pornografiei" sau a „spiritului străin" aduse de aceasta.

2. *Perioada interbelică: recuperare parţială.* Tipul de valorizare introdus de Maiorescu şi Eminescu va fi răsturnat dialectic în cea de-a doua etapă a paraliteraturii în România. Istoric, această etapă este situată în perioada interbelică şi corespunde creării şi consolidării canonului modernist, prin critici ca E. Lovinescu şi G. Călinescu. Aceştia se opun criticilor de tipul N. Iorga, care încă apelau la criterii etice şi etnice în valorizarea literaturii, ca în secolul al XIX-lea.

1. *Ibidem*, p. 557.
2. M. Eminescu, *„Novele din popor* de I. Slavici" [1882], în idem, *Opere*, vol. 3, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc, prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 573.
3. *Ibidem*.
4. Pamela K. Gilbert (ed.), *A Companion to Sensation Fiction*, Wiley-Blackwell, Malden – Oxford, 2011, pp. 389-393.
5. Lise Dumasy, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, UGA Éditions, Grenoble, 2009.

Paraliteratura este mediată critic în această etapă prin intermediul conceptului de aventură, importat pe filieră franceză. În 1913, în ajunul Primului Război Mondial, Jacques Rivière publică în revista *La Nouvelle Revue Française* eseul „Le Roman d'aventure"[1]. Conceptul de aventură cu care opera Rivière fusese influenţat de romanele de aventură ale lui Joseph Conrad sau Robert Louis Stevenson. Faptul că eseul său fusese publicat în NRF nu era întâmplător: el decanta ideologia revistei, aflată sub influenţa lui André Gide[2]. Conceptul lui Rivière va influenţa în România generaţia lui Mircea Eliade pe un traseu care include şi conceptul de „act gratuit" al lui Gide, introdus de acesta în romanul *Les Caves du Vatican* (1914)[3]. Reprezentativ pentru această poziţie este eseul lui Eliade din volumul *Oceanografie* (1934) despre literatura poliţistă. Eliade îşi declară adeziunea la o astfel de literatură prin intermediul unor criterii care-l evocă pe Gide (un autor extrem de important pentru generaţia lui Eliade):

> Un roman poliţist este întotdeauna o lectură reconfortantă, stenică şi pură. Înainte de toate o lectură pură; acolo toţi criminalii sfârşesc prin a fi prinşi, escrocii se sinucid, iar detectivul se logodeşte. E singura speţă de roman în care morala nu enervează; pentru că e un roman fantastic şi logic, şi nu ştiu dacă aţi observat că în jocurile (iluzorii) ale fanteziei nebuneşti (adică perfect logice) există o paradisiacă puritate morală[4].

De remarcat însă că Eliade respinge în acelaşi text literatura sentimentală, căreia nu îi găseşte nicio filieră de valorizare.

Un moment şi mai important pentru includerea paraliteraturii, *via* aventură, în sistemul estetic românesc este capitolul dedicat de G. Călinescu lui Cezar Petrescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Călinescu nu îi recunoaşte mari merite literare lui Cezar Petrescu, în schimb îi recunoaşte rolul de furnizor de subiecte senzaţionale într-o literatură dominată de un realism prea pedestru. A scrie romane senzaţionale cum face Cezar Petrescu, spune Călinescu, înseamnă „a elibera conştiinţa creatoare, a o dezlega de tirania realităţii", adăugând: „Vina scriitorului [...] este [...] de a nu voi să scrie romane senzaţionale în deplină sinceritate, spre a deveni un Eugène Sue ori un Al. Dumas, tot atât de geniali în felul lor ca şi Balzac"[5].

---

1. Retipărit în Jacques Rivière, *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, édition renouvelée, textes réunis et annotés par Alain Rivière, préface par Alix Tubman-Mary, Gallimard, Paris, 1999, şi *Le Roman d'aventure*, Éditions des Syrtes, Paris, 2000.
2. Pentru cercetarea temei romanului de aventură în contextul NRF, vezi Kevin O'Neill, *André Gide and the Roman d'aventure : The History of a Literary Idea in France*, Sydney University Press for Australian Humanities, Sydney, 1969. Problema a fost atinsă în trecere în ampla monografie a lui Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* (I-III, Gallimard, Paris, 1986-1987), inegalabilă în ce priveşte documentarea cadrului. Vezi şi Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures* [1982], Gallimard, Paris, 2013.
3. Pentru tot contextul, vezi Mihai Iovănel, *Evreul improbabil*, pp. 92-96.
4. Mircea Eliade, „Romanul poliţist", în idem, *Oceanografie*, cu un desen inedit de Marcel Iancu, Editura Cultura Poporului, Bucureşti, 1934, p. 135.
5. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1941, p. 690.

Sintetizând, în acest model este depăşită desconsiderarea paraliteraturii ca acumulare de fapte senzaţionale contrare realismului. Dimpotrivă, tocmai libertatea în raportul cu realismul adusă de această acumulare este pozitivată. Pe de altă parte, trebuie remarcat totuşi că din paraliteratură sunt reţinute genuri ca literatura de aventuri sau literatura poliţistă, şi nu genul literaturii sentimentale sau romanţioase, pentru care atât Eliade (în articolul citat), cât şi critici precum E. Lovinescu sau Călinescu manifestă un dispreţ violent. Altfel spus, paraliteratura este integrată în *mainstream* prin acele segmente ale ei (literatura poliţistă, literatura de aventuri) care nu forţează canonul *mainstream* să se autoreconsidere: astfel, caracterul logic al literaturii poliţiste sau caracterul masculin al literaturii de aventuri se găsesc printre criteriile de validare în interiorul canonului *mainstream*. Spre deosebire de literatura sentimentală, al cărei caracter prea „feminin" este privit cu superioritate de criticii bărbaţi.

3. *Comunismul: utilizare condiţionată*. Cel de-al treilea model se situează istoric în perioada comunistă (1948-1989), însă bazele lui sunt puse în perioada realismului socialist (1948-1964). Spre deosebire de regimurile anterioare, comunismul va investi sistematic şi consistent în câmpul literar. El este cel care creează o piaţă propriu-zisă pentru literatura populară şi îi conferă acesteia respectabilitate. Regimul comunist este interesat de genuri ca literatura poliţistă şi SF din raţiuni de utilitate publică (propagandă), lucru anticipat într-un articol din 1945, „Apărarea literaturii poliţiste", de N. Steinhardt: „Într-o concepţie progresistă a culturii, romanul poliţist poate deveni o excelentă cale de promovare a unor idei pacifiste, antirasiale sau de liberare economică. Păstrând cadrul care constituie senzaţia şi distracţia, un autor poate prea bine arăta eroi în luptă cu trusturi acaparatoare, organizaţii fasciste internaţionale sau altele asemănătoare"[1]. Paraliteratura se naşte efectiv în anii '50, ca suport al realismului socialist, în urma discuţiilor din URSS, produse după Congresul al II-lea al scriitorilor sovietici (decembrie 1954), privind literatura „pentru copii şi tineret" (denominaţia s-a păstrat până astăzi în interiorul Uniunii Scriitorilor din România, şi ea o creaţie instituţională a comunismului, datând din 1949). Aşadar, ea apare ca instrument educativ, prin care generaţii de tineri cititori să fie seduse narativ, prin instrumentele specifice ale literaturii de consum, şi îndrumate ideologic corespunzător. Deşi după 1964 îşi pierde semnificativ din influenţă, realismul socialist rămâne cel mai activ, din toată zona literaturii române, în romanele poliţiste şi de spionaj, care instrumentează chestiuni prea sensibile ideologic şi politic pentru ca manevrarea lor să fie lăsată pe seama liberului-arbitru al scriitorilor (aşa cum se întâmpla în poezia lui Leonid Dimov sau în romanele experimentale ale lui Mircea Horia Simionescu).

Pentru felul în care comunismul instrumentează aceste genuri populare, este instructivă lectura primei panorame asupra literaturii contemporane publicate în comunism: Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi*.

1. N. Steinhardt, „Apărarea literaturii poliţiste", *Revista Fundaţiilor Regale*, nr. 2, 1945, pp. 457-459, reluat în N. Steinhardt, *Opere*, vol. VI: *Articole burgheze*, ediţie îngrijită, adnotări, cronologie şi indice de Viorica Nişcov, Mănăstirea Rohia – Editura Polirom, Rohia – Iaşi, 2008, p. 407.

1944-1964. Poezia, proza, dramaturgia (1965). În sumarul acesteia, alături de capitole inevitabile pentru poetica realismului socialist, precum „Romane de observaţie socială", îşi fac loc şi o serie de genuri populare: „Alte categorii de roman: satiric, memorialistic, de aventuri, poliţist, de anticipaţie etc.". Intră astfel în sumar autori precum Constantin Chiriţă, Haralamb Zincă, Theodor Constantin, Sergiu Fărcăşan, Victor Kernbach, Vladimir Colin. O astfel de includere este mediată ideologic astfel încât să fie scos în prim-plan caracterul educativ al acestei literaturi, şi nu caracterul ei senzaţionalist. Micu şi Manolescu semnalează „pericolul mai accentuat al alunecării în anecdotica gratuită, în senzaţionalul fără semnificaţie", în care poate aluneca literatura SF: „Plutind în ipotetic, ea pune imaginaţiei frâne cu totul aproximative şi nu este exclus ca anumiţi autori dezamăgiţi de a nu se putea realiza în romanul propriu-zis de senzaţie, de tipul «Colecţiei celor 15 lei», refuzat din principiu de cititorul evoluat, să caute compensaţii în literatura de anticipaţie"[1]. Ideologia oficială caută să excludă din ecuaţie orice caracter gratuit al senzaţionalului (spre deosebire de ceea ce teoretizaseră Eliade şi Călinescu), dirijând pragmatic toate energiile scriitorilor către imaginarea omului nou comunist: „Indiferent în ce ere, trecute sau viitoare, ne-ar transpune, literatura îşi îndreptăţeşte existenţa în măsura în care mediază cunoaşterea omului. Vorbind despre umanitatea de mâine, ea propune de fapt o imagine a omului contemporan"[2].

E important de subliniat ambivalenţa generală a marxismului faţă de paraliteratură. Pe de o parte, marxismul o ia în serios, considerând-o relevantă ideologic (vezi analiza clasică a lui Karl Marx însuşi cu privire la *Misterele Parisului* în *Sfânta familie*, 1845), dar şi accesibilă maselor, spre deosebire de experimentele elitist-estetiste; şi, după cum am văzut, marxismul investeşte masiv în genuri ale ficţiunii populare. Dar, pe de altă parte, o tratează cu suspiciune în teorie ca „artă serială", văzând în ea o formă de exploatare capitalistă a culturii, adică kitsch[3]. O sinteză a acestor dificultăţi e formulată de Ion Ianoşi: „Înfruntarea «culturii de masă» burgheze pune estetica marxistă în faţa unor probleme mai complicate decât a pus-o aşa-zisa «cultură elitară»: aceasta din urmă îşi afişase orgolios aristocratismul, pentru noi inacceptabil, pe câtă vreme prima pedalează anume pe «democratism», dar cu un scop contrar valorilor artistice autentice"[4].

La fel ca în cazul etapei anterioare, în perioada comunistă sunt integrate cu precădere acele genuri ale ficţiunii populare (SF, romanul poliţist) care pot fi

1. Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi. 1944-1964. Poezia, proza, dramaturgia*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965, p. 242.
2. *Ibidem*, p. 243.
3. Vezi definiţia kitschului în *Dicţionar de estetică generală* (Editura Politică, Bucureşti, 1972), care se suprapune subgenurilor literaturii populare: „Kitsch semnifică arta-surogat, precum şi toate acele produse artistice concepute în spiritul exploatării doar a unuia sau unora dintre grupurile de stimuli ce intră în compunerea artei: stimuli de ordin *biologic* (îndeosebi cei erotici), de ordin *etic* (sentimentalismul), de ordin *magic* ori *ludic*. Kitsch-ul se referă, prin urmare, la un univers lipsit de profunzime şi de semnificaţii social-umane superioare" (Victor Ernest Maşek).
4. Ion Ianoşi, „Prefaţă", în Hermann István, *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, traducere de Gheorghe Fischer, Editura Politică, Bucureşti, 1973, pp. 7-8.

asociate cu un model de raţionalitate deja canonic. Deşi literatura de tip *romance* va avea colecţii specializate („Romanul de dragoste", de pildă), ea va avea parte de un statut inferior literaturii SF sau poliţiste. Nici critica nu-i va acorda atenţie, spre deosebire de SF.

4. *Postcomunismul: toleranţa postmodernă.* Al patrulea model îşi face apariţia odată cu instalarea paradigmei postmoderne în literatura română. Deşi acest fenomen se instituţionalizează în anii 1990-2000, rădăcinile lui pot fi detectate încă din anii '70-'80. O serie de critici – Florin Manolescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Marian Popa, Dan Culcer, Mircea Opriţă, Voicu Bugariu, Cornel Robu – dedică eforturi, uneori şi în calitate de scriitori (Crohmălniceanu, Manolescu, Popa, Opriţă, Bugariu), recuperării canonice a unor genuri paraliterare. Principalul gen care beneficiază de aceste eforturi este SF-ul. În zona acestuia vor experimenta şi o serie de scriitori *mainstream* din aşa-numita generaţie '80 (Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu). Astfel, SF-ul se transformă de-a lungul anilor '80 (fenomen continuat şi după căderea comunismului) în genul cel mai canonic, cel mai apropiat de *mainstream* dintre genurile literaturii populare[1]. Altfel, integrarea literaturii populare în *mainstream*, deşi clamată teoretic de postmodernişti, va rămâne un proces incomplet până în prezent[2].

Cel de-al patrulea model coincide în bună parte cu postcomunismul şi are o componentă economică ce îi modulează aspectul. Mă opresc pe scurt asupra ei. În *Remaining Relevant after Communism*, o importantă sinteză dedicată literaturilor postcomuniste din Europa de Est, Andrew Baruch Wachtel remarca felul în care pieţele culturale din această zonă au trebuit să gestioneze importurile agresive ale literaturii de consum occidentale după 1989: „Apariţia ficţiunii populare occidentale a fost cu siguranţă unul dintre rezultatele cele mai şocante ale prăbuşirii comunismului pentru scriitorii din Europa de Est"[3]. Observaţia lui Wachtel se verifică în reacţiile scriitorilor români imediat după decembrie 1989, data la care comunismul se prăbuşeşte, împreună cu sistemul său centralizat de control asupra culturii şi societăţii în general. Scriitorii erau conştienţi de ridicarea iminentă a genurilor de consum, „duşmanul nostru [...] de mâine, implacabil, deşi în alt fel, ca şi cenzura"[4]. Mircea Cărtărescu anunţa „mari modificări în structura literaturii. Genurile paraliterare [...] vor exploda pe piaţă şi vor aduce editurilor cea mai mare parte a resurselor financiare"[5]. Dan C. Mihăilescu considera că „va fi nevoie de un bun roman de consum, de acea literatură care, cum ştim, de la interbelici, este humusul capodoperelor. Vor fi căutaţi, fireşte,

1. Această integrare rămâne relativă. Vezi studiul de caz semnat de eseistul şi traducătorul spaniol Mariano Martín Rodríguez privind integrarea literaturii SF în istoriile literare româneşti din postcomunism, „Cine dictează canonul? Spirit conservator şi inovaţie în istoriografia literară românească din primul deceniu al secolului al XXI-lea. Cazul literaturii ştiinţifico-fantastice", *Viaţa românească*, nr. 7-8, 2012, pp. 135-136, online: https://www.viataromaneasca.eu/revista/articol.php?c=1232
2. Sorin Antohi, „Culturile României".
3. Andrew Baruch Wachtel, *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern Europe*, University of Chicago Press, Chicago, 2006, p. 214.
4. Gabriela Adameşteanu, „Înapoi la literatură", revista *22*, nr. 11, 1990.
5. Mircea Cărtărescu, „Ce-i de făcut?", *Contrapunct*, nr. 2, 1990.

şi Soljeniţînii noştri, dar va fi nevoie şi de Duras-ele noastre, de Tournierii şi Modianii autohtoni"[1]. De asemenea, Petru Cimpoeşu oferea reţeta romanului ideal în termeni asemănători:

> Romanul la care visez ar trebui să valorifice (la nivelul literaturii acestui secol) mitologia şi chiar folclorul. Nu în ultimul rând, mă gândesc ca el să aibă curajul de a valorifica schemele literaturii aşa-zise de consum. Dispreţul şi superioritatea manifestate până acum faţă de cititorul simplu, fără mari pretenţii, reprezintă un fenomen pe care nu-l înţeleg. E timpul ca romanul să redescopere: personajul, acţiunea palpitantă, mediile sociale diverse...[2]

Spirit pragmatic, Mircea Nedelciu propunea o lege a compensaţiei prin care să fie exploatată în beneficiul scriitorilor români literatura comercială tradusă:

> [P]rin pârghii ale legislaţiei se mai pot face unele îmbunătăţiri: o carte de consum cu *copyright* ieftin (autor străin neasistat juridic la noi sau decedat în urmă cu 50 de ani) să nu poată fi publicată decât de un editor care a scos şi una sau chiar două cărţi de literatură română contemporană! [...] Altfel, atâta vreme cât un scriitor contemporan nu poate trăi din munca lui, iar tipografii şi editorii de maculatură se îmbogăţesc, ţara merge sigur spre troglodizare[3].

Iar pentru Florin Manolescu, autorul unei cărţi de referinţă despre science-fiction,

> circuitul popular de difuzare a cărţii [...] a redevenit un fenomen palpabil, pe care reprezentanţii circuitului cărturăresc îl tratează ca pe o acţiune de concurenţă neloială, nocivă din punct de vedere estetic şi imorală, exact ca în a doua jumătate a secolului XIX, când Vlahuţă, Slavici şi apoi Iorga protestau împotriva literaturii de *bas-étage* sau ca în perioada interbelică, în care scandalurile legate de activitatea „scriitorilor pornografi" s-au ţinut lanţ. [...] Văicărindu-ne din nou astăzi sau arătându-ne speriaţi de reapariţia literaturii „triviale", noi nu facem altceva decât să ne reîntoarcem la preistoria discuţiilor teoretice despre literatură, dacă nu chiar în preistoria complexelor noastre provinciale, de care, în teorie, susţinem necontenit că am scăpat[4].

Fenomenul este, de altfel, general în toată Europa de Est[5].

---

1. Dan C. Mihăilescu, „Legea pieţei, nu?", revista *22*, nr. 11, 1990.
2. Petru Cimpoeşu, „Sunt un singuratic", interviu de Sorin Preda, *Tineretul liber – Suplimentul literar şi artistic*, nr. 43, 1990.
3. În *Tineretul liber – Suplimentul literar şi artistic*, nr. 30, 1990.
4. Florin Manolescu, „O sperietoare?", *Dilema*, nr. 4, 1993.
5. „Unii [scriitori] au reacţionat făcând traduceri şi adaptări/imitaţii după astfel de scrieri; ultimul tip de opere cunoaşte o largă răspândire, dar autorii din această categorie sunt necunoscuţi în afara ţărilor lor şi vor rămâne aşa. Alţii, precum Alexandra Marinina [autoare de romane poliţiste din Rusia], s-au specializat într-un anumit gen şi l-au adaptat materialului naţional propriu, fără să inoveze semnificativ. [...] În sfârşit, un grup de autori [...] au învăţat să exploateze nivelul relativ de sofisticare al grupului lor ţintă de cititori, producând scrieri care în acelaşi timp încorporează genuri ale ficţiunii populare şi le ataşează un metacomentariu ironic" (Andrew Baruch Wachtel, *Remaining Relevant after Communism*, p. 214).

Temerile scriitorilor români nu erau lipsite de temei. Regimul comunist impusese o politică protecţionistă asupra traducerilor de-a lungul perioadei 1948-1989. Deşi se traduseseră numeroase titluri, unele chiar de consum (în colecţiile specializate „Romanul de dragoste", „Enigma", „Fantastic Club"), numărul acestor traduceri fusese ţinut sub control, astfel încât producţia autohtonă de literatură să fie încurajată[1]. După 1989, odată cu dispariţia sistemului de control, dar şi a redistribuirilor care încurajau producţia de carte fără grija randamentului comercial[2], numărul traducerilor explodează (în raport de inversă proporţionalitate cu calitatea), producând inflaţie, iar vandabilitatea scriitorilor români va avea de suferit. Acest lucru se vede chiar la nivelul unor genuri populare, precum science-fiction sau literatura poliţistă. Deşi în 1990, imediat după căderea comunismului, are o importantă comunitate de fani şi cititori şi deşi va continua să lanseze o serie de autori importanţi, literatura SF scrisă în română ajunge la tiraje din ce în ce mai scăzute. În schimb, romanului poliţist căderea comunismului i-a fost aproape fatală, dată fiind asocierea acestuia cu personajele sale principale, miliţienii şi securiştii, care se număraseră printre cele mai antipatizate figuri ale regimului comunist, căruia îi slujiseră ca instrumente de represiune. În special în anii '90, scriitorul român devaluat prin traduceri recurge, pentru piaţa internă, unde se simte strivit de autorii străini importaţi, la pseudonime de autori străini. Apare astfel fenomenul falselor traduceri. Fenomenul atinge în primul rând piaţa literaturii de consum – policier, SF, spionaj.

În raport cu predicţiile din 1990 ale scriitorilor români (Adameşteanu etc.), realitatea a evoluat diferit. Spre deosebire de alte ţări din fostul lagăr comunist (Rusia, Polonia, Ungaria), care au beneficiat de pieţe culturale mult mai bine capitalizate, literatura de consum scrisă de autori români a avut cel mai mult de suferit, fiind aproape anulată de concurenţa traducerilor pe anumite segmente (romanul poliţist a dat semne de revenire abia în ultimii ani). În acest timp, autori *mainstream* ca Mircea Cărtărescu au reuşit să aibă vânzări mai mari decât majoritatea autorilor de consum. Totuşi, titlul cel mai vândut al lui Cărtărescu a fost *De ce iubim femeile* (2004), compus parţial din texte publicate iniţial în revista *Elle*. Acest lucru i-a adus acuzaţia că a făcut un compromis cu literatura comercială, prin care se înţelegea literatura sentimentală „pentru femei". În condiţiile în care nimeni nu i-a reproşat lui Cărtărescu că ar fi făcut un compromis cu comercialul prin integrarea unor elemente SF în romanele lui „serioase" (*Orbitor*, *Solenoid*), aceste reproşuri rămân caracteristice pentru felul în care *popular fiction* continuă până în prezent să fie receptată în funcţie de presetarea canonului *mainstream*.

Pentru a atinge o concluzie de etapă, în istoria de aproape un secol şi jumătate a literaturii române moderne, ficţiunea populară a însoţit fără întrerupere literatura *mainstream*, adică acea literatură care a reuşit să se „instituţionalizeze" prin câştigarea jocurilor de formulare a criteriilor (estetice, etice, etnice, de gen etc.) care vor reglementa până în prezent canonul literar. Deşi a rămas până în prezent în planul secund, o simplă „umbră", paraliteratura a reuşit totuşi să infiltreze în

1. Ioana Macrea-Toma, *Privilighenţia*, pp. 166-170.
2. *Ibidem*, p. 58.

diverse momente conștiința teoretică de sine a literaturii *mainstream*. Felurile în care această influență a reușit să se producă sunt revelatoare pentru codificarea canonică a literaturii *mainstream*. Analiza raporturilor dintre ficțiunea populară și *mainstream* este astfel în măsură să împingă mai departe reformarea/deschiderea literaturii *mainstream*, inițiată în ultimele decenii.

Literatură fantastică

Cuvântul „fantastic" vine din cuvântul grecesc *phantastikós*, trecut apoi în latinescul *phantasticus*, desemnând inițial „ceea ce nu există în realitate, ceea ce pare ireal, aparent, iluzoriu, lumea *fantasmelor*"[1]. Nu există o definiție standard a fantasticului, însă două dintre teoriile cele mai notorii – Roger Caillois, *De la basm la povestirea științifico-fantastică* (1958), și Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică* (1970) –, importate și în critica românească mai mult sau mai puțin disociativ, îl identifică în starea de ruptură introdusă în enciclopedia curentă de realitate (Caillois), în sentimentul de incertitudine asupra realului, la granița dintre straniu și miraculos (Todorov). O teorie anterioară, dar similară îi aparține lui Sigmund Freud, construită în studiu „Straniul" (1919) pe opoziția dintre familiar și straniu (*heimlich* vs *unheimlich*). Se poate spune că fantasticul are o sintaxă relațională în dublu sens: atât intradiegetică (ruptura de real sau pendularea între diverse niveluri de realitate se petrece în interiorul ficțiunii), cât și în ce privește receptarea ficțiunii de către cititor (realitatea ficțională și fisurile ei sunt raportate la conceptul „normal" de realitate al cititorului). Această accepție relațională a fantasticului are dezavantajul de a nu cuprinde tot repertoriul literaturii fantastice, de pildă, acele texte în care diverse apariții fantastice (fantome etc.) nu sunt supuse niciunei forme de dubitație (fac parte din conceptul de realitate al ficțiunii și, prin intermediul pactului ficțional, solicită cititorului să le accepte ca reale). Ca atare, aproximările fantasticului asociază de regulă teorii ontologice ale genului, bazate pe diverse tipologii ale situațiilor fantastice văzute sub specia existenței/consistenței lor (decoruri, recuzită, personaje), și teorii relaționale (răspunsul cititorului la universul ficțional – pendularea lui între acceptarea și respingerea elementului fantastic, a rupturii în real). Definițiile de tip ciorchine care rezultă sunt complicate prin contaminări/fuzionări cu diverse genuri, stiluri sau modalități literare (folcloricul, oniricul, ironicul, poeticul, comicul, absurdul). Este semnificativă taxonomia propusă de Sergiu Pavel Dan în *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize* (2005): mirificul legendar și fabulosul („Moara lui Călifar" de Gala Galaction, „Lostrița" de V. Voiculescu), fantasticul spaimei și morbideții (*Domnișoara Christina* de Mircea Eliade, „Copil schimbat" de Pavel Dan), fantasticul tradițional sau al infiltrației accidentale („La hanul lui Mânjoală" de I. L. Caragiale, *Aranca, știma lacurilor* de Cezar Petrescu, „Manechinul lui Igor" de Victor Papilian), fantasticul doctrinar („Secretul doctorului Honigberger" de Eliade, „Pescarul Amin" de V. Voiculescu). Într-o

1. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973.

ediţie anterioară a cărţii (*Proza fantastică românească*, 1975) apărea şi categoria fantasticului absurd, ilustrată prin Urmuz. Secolul al XIX-lea consemnează teoretizări *en passant* ale fantasticului. De pildă, Bonifaciu Florescu observă în 1880 că în „poveştile fantastice" „interesul şi frumosul constau tocmai în violarea realităţii", adăugând: „Marele merit în poveştile fantastice constă tocmai în a pleca de la realitate şi a conduce pe nesimţite spiritul nostru în lumea imaginară, fantastică, fără ca să putem chiar marca momentul în care spiritul nostru a părăsit tărâmul real pentru a se avânta în spaţiurile nefinite ale imaginaţiunii"[1]. Dar problematizarea românească asupra literaturii fantastice începe târziu, odată cu antologia interbelică îngrijită de Paul Zarifopol – *Vedenii* (1924). Lucrarea de pionierat a lui Zarifopol selectează exclusiv texte semnate de autori străini: H. G. Wells, Prosper Mérimée, Henri de Régnier, Villiers de l'Isle-Adam, Marcel Schwob, Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers şi Karl Hans Strobl. În prefaţa culegerii, Zarifopol construieşte o omologie între experienţa estetică, provocată de „transportarea" sufletului din planul practic în cel estetic, şi experienţa fantasticului:

> Dorinţa de a sări peste marginile neînduplecate şi monotone ale naturii, aşteptarea aceea a imposibilului, din care se naşte farmecul misterului, cuprinde în ea însăşi o provocare puternică a atenţiei spre contemplare. Încântarea necunoscutului fantastic se concentrează inevitabil într-un dor de a trăi extranaturalul cu simţurile, a pune stăpânire pe dânsul cu imagini de aceeaşi natură cu a percepţiilor normale; iar stimularea aceasta a atenţiei în o asemenea dispunere a sufletului ne face să atribuim de mai înainte acelor imagini o intensitate excepţională, potrivită cuprinsului lor supranormal[2].

De asemenea, este avansată o omologie între arta fantastică şi poezie (a cărei definiţie are la bază pentru Zarifopol în primul rând simbolismul: „visul obscur şi subtil, nuanţa stranie, impresiile cele mai străine unele de altele, apropiate în contraste fulgerătoare, toată zona amurgului conştiinţei"): „Fantasticul este adânc împletit în tot ţesutul poeziei de mai mult de un secol încoace – el există în structura intimă a însăşi *vorbirii* poetice moderne"[3]. Marii critici interbelici sunt dezinteresaţi de literatura fantastică ca atare, deşi o recunosc atunci când o întâlnesc (astfel, scriind despre *Domnişoara Christina* de Mircea Eliade, Pompiliu Constantinescu defineşte romanul fantastic ca „un fel de criptografie spirituală, mereu ascunsă şi mereu luminoasă, dezvoltată în jurul unei intuiţii, aş zice mai degrabă în jurul unei febre"[4]). De fapt, când se referă la literatura fantastică, criticii interbelici o introduc în alte grile conceptuale. Proza lui Eminescu, de pildă, a fost în secolul trecut încadrată pe rând ca proză filozofică debitoare idealismului german (E. Lovinescu, G. Călinescu), ca literatură protosimbolistă

1. Bonifaciu Florescu, „Adevărul şi originalitatea în literatură" [1880], în *Conceptul de realism în literatura română*, p. 38.
2. Paul Zarifopol, „Prefaţă", în idem, *Vedenii. Povestiri*, traducere de Paul Zarifopol, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1924, p. 8.
3. *Ibidem*, p. 9.
4. Pompiliu Constantinescu, „Mircea Eliade: *Domnişoara Christina*", *Vremea*, 13 decembrie 1936.

(N. Davidescu), ca literatură fantastică (critica postbelică). Lipsa inițială a unei problematizări a fantasticului ca fantastic e cauzată îndeosebi de particularitatea mizelor de ideologie literară de la începutul secolului XX, care, pe teren românesc, sunt marcate de conflictul dintre moderniști și tradiționaliști (sămănătoriști, poporaniști). Ceea ce se numește azi literatură fantastică a servit, în prima jumătate a secolului trecut, cauze distincte și chiar contrare – de unde lipsa teoretizării lui ca un concept unitar. Pentru E. Lovinescu, de exemplu, fantasticul de tip romantic (proza lui Eminescu, miraculosul de sorginte folclorică, basmul, mistica populară transpuse în opere culte etc.) e considerat revolut, în vreme ce „fantezia" de tip simbolisto-modernist e receptată pozitiv, ca indice al înnoirii limbajului literar. Pe de altă parte, G. Călinescu lega fantasticul de idealismul german, ajungând să pună sub semnul îndoielii încadrarea în literatura fantastică a nuvelei „Sărmanul Dionis", pe motiv că nu ar avea „un cifru care să se dezlege până la fine. Dar ea n-are arcane, ci rămâne enigmă de la început până la sfârșit". Scriind despre *Domnișoara Christina*, Călinescu regreta tocmai lipsa unei inspirații mai metafizice, văzând acolo doar „o povestire romantică de vampiri, de tipul Hoffmann-Gautier, cu o nuanță însă mai senzațională în felul lui Hanns Heinz Ewers și a libretiștilor de film (spun asta fără nicio intenție de a coborî). La romanticii germani domină, ca și la Eminescu, conștiința metafizică, ideea constantă a unei inteligibilități obscure ce explică totul, la romanticii moderni e o grijă de spectaculos și de senzație și lipsește stilul"[1]. Abia în 1945, Ion Biberi publică un studiu în două părți[2], care evită însă de asemenea integrarea producțiilor autohtone. Teoria lui este surprinzător de modernă. Văzând în literatura fantastică un gen specific („un domeniu aparte"), Biberi operează anumite „delimitări de fruntarii", încadrând fantasticul între miraculos și feeric. Definiția sa este tot una relațională, văzând în gen o pendulare de natură subiectivă în dublu sens: reductibilă la atitudinea autorului și cititorului („Fantasticul nu este conținut în afară de noi, în întâmplări și locuri, ci în atitudinea subiectivă a autorului și deci a cititorului"[3]) și legată de emoții puternice din zona obscură:

> Starea de suflet care pregătește și întreține fantasticul se poate reduce în esență la spaimă și așteptare. O întreagă gamă de stări emotive se adaugă însă acestui fond emotiv, nuanțându-l. E starea de suspensie și vertigiu, de lipsă de sprijin, de securitate. Omul apare izolat, desintegrat dintr-odată din întregul lumii și din ambianța semenilor. El își apare sieși stingher; el rătăcește, caută, vrea să se înfrățească cu lucrurile sau să arunce punți de legătură între el și ceilalți oameni. Dar totul e zadarnic. Izolarea lui rămâne incurabilă, esențială[4].

Biberi oferă și o tipologie, împărțind literatura fantastică în două categorii: „Unii artiști caută alimentul spaimelor lor în fantasmagorii și halucinații, în timp ce alții se opresc la propriile lor suferințe, pe care le analizează cu ascuțime"[5].

---

1. G. Călinescu, „Mircea Eliade: *Domnișoara Christina*", *Adevărul literar și artistic*, 20 decembrie 1936.
2. Ion Biberi, „Literatura fantastică", I-II, *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 3, noiembrie, nr. 4, decembrie 1945.
3. Partea I a articolului, p. 557.
4. *Ibidem*, p. 562.
5. Partea a doua a articolului, p. 771.

Un moment important îl reprezintă apariţia culegerii de povestiri fantastice ale lui Mircea Eliade, *La ţigănci şi alte povestiri* (1969), însoţită de un amplu şi substanţial studiu al lui Sorin Alexandrescu, urmată după un an de masiva lucrare îngrijită de Roger Caillois, *Antologia nuvelei fantastice* (1970), cu o anexă, realizată în redacţia românească de Marcel Aderca, în care sunt propuse şi câteva texte locale : Eminescu, V. Voiculescu. Interesul criticilor români pentru literatura fantastică capătă amploare, deşi definiţiile uzuale nu depăşesc cadrul conceptual formulat de Freud, Caillois şi Todorov.

În ce priveşte încadrarea istorică a producţiei propriu-zise în materie de literatură fantastică din România, pot fi disociate mai multe etape. O primă perioadă le aparţine pionierilor, influenţaţi de romantism fie în sensul explorării metafizice, fie în acela al recuperării arhaicului folcloric : M. Eminescu („Sărmanul Dionis"), I. L. Caragiale (*La hanul lui Mânjoală*), Gala Galaction (*Moara lui Călifar*). O etapă ulterioară este cea interbelică ; se consolidează producţia autohtonă prin scrieri de Cezar Petrescu (*Aranca, ştima lacurilor*, 1927, *Simfonia fantastică*, 1929), Mircea Eliade (*Domnişoara Christina*, 1936, *Şarpele*, 1937), Emil Botta (*Trântorul*, 1938), Alexandru A. Philippide (*Floarea din prăpastie*, 1942), Oscar Lemnaru (*Omul şi umbra*, 1946) etc. Din seria interbelică face propriu-zis parte şi V. Voiculescu, deşi scrierile lui vor fi recuperate din anii '60. Secvenţa comunistă a postbelicului cunoaşte creşterea producţiei literare. Autori semnificativi : Ştefan Bănulescu şi D. R. Popescu (realism magic), A. E. Baconsky (fantastic livresc *à la* Edgar Allan Poe), Mircea Cărtărescu (fantastic romantic prelucrat metaficţional/postmodern).

După 1989 se produce un declin dependent de slaba reprezentare a prozei scurte (mediul predilect al literaturii fantastice). Totuşi, pot fi citaţi cu scrieri de vârf Mircea Cărtărescu (*Nostalgia*, 1993), Răzvan Rădulescu (*Viaţa şi faptele lui Ilie Cazane*, 1997), Octavian Soviany (*Textele de la Monte Negro*, 2003), Bogdan Popescu (*Vremelnicia pierdută*, 2001, *Cine adoarme ultimul*, 2007) ş.a. De-a lungul acestei perioade sunt recuperate nu o dată vechile formule ale realismului magic ; Bogdan Popescu, autorul unei teze de doctorat despre Ştefan Bănulescu, este numele cel mai important pentru această formulă care pare din ce în ce mai anacronică după 1989, ceea ce nu o împiedică să fie redescoperită periodic, cu rezultatea nu o dată kitsch (Tudor Ganea, *Miere*, 2017).

Poate fi notat şi un fantastic modernist-livresc, precum în *Textele de la Monte Negro* (2003) de Octavian Soviany (n. 1954). Decorul romanului este, din cât se poate înţelege din câteva referiri aruncate în treacăt, al Imperiului Austriac din timpul Primului Război Mondial. De fapt, localizarea are toate calităţile vagului, iar coerenţa naraţiunii se supune unui principiu oniric. Abundă imaginile decrepitudinii. Corpurile sunt nişte carcase greţoase şi obscene. Sexualitatea se reduce la o gimnastică lubrică şi meschină. Fluidele seminale sunt lichide sterpe (singura naştere din *Textele de la Monte Negro* are ca efect expulzarea unui făt mort). Mâncărurile sunt odioase şi murdare sau sunt substituite de lichidul euforizant al şampaniei, dar până şi aceasta are întotdeauna un gust stătut. Undeva este o gară, dar, în afara trenurilor de soldaţi care pleacă spre câmpul de luptă, din Monte Negro nu iese probabil nimeni. Dacă în *Textele de la Monte Negro* nu există nicio diferenţă între realitate şi fantasmatic, se poate vorbi în schimb de o realitate

etajată a fantasmelor. Discursul este scindat. Naraţiunea e compusă din mai multe naraţiuni aparent diferite; persoana întâi la care acestea sunt relatate este împărţită, tot aparent, între două identităţi diferite. În unele secvenţe, cei doi naratori se întâlnesc; alteori, memoria lor se amestecă. De fapt, este vorba de una şi aceeaşi persoană. „Am mai degrabă senzaţia că mă găsesc într-o sală de cinematograf unde sunt proiectate simultan mai multe pelicule", se spune într-un loc. Cine este Ulrich von Lichtenstein? Urmaşul „uneia dintre cele mai ilustre familii din Europa", fiul nobilului înveşmântat în redingotă albastră, a cărui figură revine obsedant de-a lungul cărţii, sau al circarului magician Kostas Venetis? De ce e bântuit de numele „anarhistului solitar" şi ucigaş Luigi Luccheni? Din ce complot obscur face parte evreul kafkian Guss? Undeva apare simbolul rozicrucienilor; la altă pagină e pomenit numele lui Lev Troţki. Ce ecouri ar trebui să trezească aceste referiri care nu sunt inutile? Ce se ascunde în spatele spaţiilor labirintice din Monte Negro, în decadenţa şi decăderea lor? Cartea lui Octavian Soviany nu dă un răspuns direct. Pot fi găsite totuşi în text două interpretări care, deşi nu elucidează detaliile, oferă ansamblului un sens unificat. În legătură cu prima, în ultimele pagini ale volumului este rostit cuvântul „schizofrenie", cu avantajul că explică convenabil caracterul plural şi amorf al ficţiunilor labirintice din *Textele de la Monte Negro*. Dezavantajul este că această interpretare pozitivistă pierde misterul cărţii. Cea de-a doua interpretare trimite la o cheie infernală. Memoria supravieţuieşte morţii trupului pentru a naşte umbre şi culoare intermitente şi nesfârşite: „Plata păcatului nu este moartea – îmi spusese odinioară Kostas Venetis – plata păcatului este timpul"; „Am pierdut socoteala timpului şi nu-mi pot da seama dacă mă aflu în Monte Negro de luni, ani sau decenii"[1].

Declinul fantasticului după 1989 se explică parţial tocmai prin faptul că acum autorii nu mai trebuie să recurgă la subterfugii fantastic-parabolice pentru a sugera prezenţa anormalităţii în realitate. Însă o serie de autori continuă să folosească formula pentru a ataca teme sensibile. În romanul *Fata din casa vagon* (2006), Ana Maria Sandu (n. 1974) abordează problema avorturilor înainte de 1990 şi a violenţei domestice. Primele două secvenţe ale romanului sunt relatate din perspectiva unei naratoare care în cea de-a treia secvenţă (şi ultima) se dovedeşte a nu se fi născut niciodată, fiind o simplă proiecţie/posibilitate eliminată printr-un avort ilegal. Mixajul de fantastic şi expresionism dur, difuzat printr-un stil dens şi poetic şi încărcat de tot spectrul de orori ale vieţii domestice (violenţă, abuzuri, viol), sugerează lipsa de orizont şi de şanse în care evoluează viaţa multor femei.

În romanul *Legături bolnăvicioase* (2002), Cecilia Ştefănescu (n. 1975) recurge la un fantastic difuz şi poetic pentru a tematiza legătura erotică dintre două studente. Fantasticul, împreună cu dezlânarea narativă, cu stilul poetic şi cu subminarea credibilităţii naratoarei servesc aici rolul de amortizor pentru o temă resimţită încă la începutul anilor 2000 ca sensibilă.

Fantasticul este instrumentat după 1989 şi ca grilă de lectură politică a comunismului (aşa cum deja o făcuse Dumitru Radu Popescu începând cu anii '60 prin ciclul *F*) sau a postcomunismului. Ori chiar a nazismului, aşa cum se întâmplă

1. Octavian Soviany, *Textele de la Monte Negro*, Editura Pontica, Constanţa, 2003, pp. 14, 92.

în nuvela ADRIANEI BITTEL (n. 1946) „Numele" (în volumul *Cum încărunţeşte o blondă*, 2006), plasată în timpul comunismului, în care logodnica evreică a unui etnic german din Sibiu îi vizitează incognito (fără a-şi expune statutul de logodnică) pe părinţii acestuia, pentru a descoperi nu doar că aceştia sunt antisemiţi, ci şi că jucaseră un rol minor în Holocaust. Fantasticul joacă aici rolul de *deus ex machina*, oferindu-i naratoarei, prin intermediul unui personaj fantasmatic întâlnit în circumstanţe mai curând onirice/de basm, întoarcerea în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Însă comunismul este un personaj mult mai frecvent al prozei fantastice.

Romanul *Noaptea dintre lumi* (2018) de IRINA GEORGESCU GROZA (n. 1973) începe ca o variantă *girlish* de *Cireşarii*. Ana, o adolescentă care locuieşte la periferia Constanţei în anii '80, explorează realitatea înconjurătoare ca pe o aventură. Citeşte Salinger, se îndrăgosteşte de profesorul de engleză, se confruntă cu băieţii din cartier, îşi petrece o mare parte din timp în cimitirul din apropiere. Atmosfera acestor pagini de început este luminoasă, deşi contextul e mai degrabă întunecat: familia fetei trece prin întâmplări misterioase (tatăl a dispărut, încercând să fugă din ţară, mama dispare şi ea, bunica are talente de vrăjitoare, citind viitorul şi trecutul în cărţile de tarot), iar lumea de afară e afectată de criza bunurilor de consum şi e bântuită de securişti, miliţieni şi ştabi cu regim preferenţial. Totuşi, aspectele negative sunt puse în paranteză de curiozitatea de explorator a Anei, sunt colorate de senzorialitatea fetei care descoperă lumea la 14 ani. Aceste explorări sunt însoţite de un sentiment continuu de suspans, deşi aventurile Anei nu sunt spectaculoase în sine. Acolo unde cireşarii aveau nevoie de peripeţii complexe geografic şi narativ pentru a le produce fiori cititorilor, Irina Georgescu Groza se descurcă de minune cu punctul de vedere al unei adolescente care nu călătoreşte nicăieri. Felul în care aceasta îşi descrie emoţiile, dorinţele, spaimele, curiozităţile, coroborat cu felul în care capătă puncte de experienţă pe peticul de hartă din jurul blocului unde locuieşte sunt perfect satisfăcătoare pentru cititorul care caută aventuri prin delegaţie. A doua şi a treia parte din *Noaptea dintre lumi* schimbă codul romanului (e drept, într-o direcţie deja prefigurată prin câteva indicii). Cartea se transformă într-un roman gotic *à la* Guillermo del Toro. În prima parte, Ana suferă un accident cu ecouri fantastice în părţile următoare: microuniversul ei este invadat de forţe şi forme ce oscilează între opresiv şi înfricoşător. Totul se transformă într-un joc pe muchie între real şi miraculos, între oniric şi diurn, între melancolic şi grotesc, între linear şi absurdul discontinuu. Ana dobândeşte un partener supranatural, care o însoţeşte prin întunericul în care intră odată cu lumea ei (câteva cadre plasate într-un spital amintesc parcă de *Silent Hill*). Nu există o soluţie unică de interpretare. Întrebările primesc răspunsuri, dar nu răspunsuri unilaterale, în cea mai bună tradiţie a fantasticului.

Science-fiction

Literatura SF din România are şansa de a fi făcut obiectul unui interes substanţial din partea mai multor critici şi istorici literari: Ion Hobana, Mircea Opriţă, Florin Manolescu, Cornel Robu, Voicu Bugariu, Mircea Naidin, Radu Pavel Gheo,

Cătălin Badea-Gheracostea. O lucrare de pionierat a fost la timpul său *Literatura SF* (1980) de Florin Manolescu, operă de cartezianism critic în care obiectul este descris aproape exhaustiv din unghiul conceptului (cercetat istoric şi definiţional), al specificului în relaţiile cu ştiinţa, fantasticul, basmul şi literatura *mainstream*, al speciilor (opera spaţială, contra-utopia, fantezia eroică, ucronia şi ficţiunea politică, romanul poliţist), al tematicii (călătoria interplanetară, invazia extraterestră, apocalipticul, Atlantida/lumile ascunse, universurile paralele, călătoria în timp), al spaţiilor extraterestre clasice (Luna, Marte, Venus), al personajelor tematice (savantul, geniul rău, supereroul şi antieroul, omul viitorului, roboţi, androizi, mutanţi, extratereştri) şi al obiectelor SF (clasificate în „obiecte de transport", „obiecte de distrugere" şi „obiecte ajutătoare"). Un amplu capitol este dedicat istoriei SF-ului românesc, începând, cu o minuţioasă repertoriere, cu notele lui Ion Heliade Rădulescu din *Curierul românesc* despre submarinul lui Villeroi ori despre „câinele automat" al lui Maelzel şi traducerile din Jules Verne. Sunt identificate „cele mai importante texte din *proto-SF*-ul românesc", „nuvela lui Al. N. Dariu, *Finis Rumaniae*, şi anticipaţia lui Demetriu G. Ionnescu [pseudonimul lui Take Ionescu], *Spiritele anului 3000. Impresiuni de călătorie*"[1]. Informaţia avea să fie depăşită doar de minuţioasa panoramă a lui Mircea Opriţă *Anticipaţia românească* (1994, ed. a II-a, 2003), dar nu pentru partea de secol al XIX-lea. În ce priveşte definirea conceptului, Florin Manolescu trece în revistă treisprezece definiţii, cărora o adaugă pe a sa, „literatura SF este o progresie silogistică minus sau plus, cu baza într-o secvenţă de tip realist, care a luat forma unei naraţiuni capabile să exprime o dorinţă sau o temere, cu ajutorul unor elemente împrumutate din (pseudo)ştiinţă sau (pseudo)tehnică"[2]. Cornel Robu este autorul unei teorii relativ originale asupra literaturii SF ca manifestare modernă a sublimului, formulată în 1988 în eseul „A Key to Science Fiction: The Sublime", publicat în revista britanică *Foundation. The Review of Science Fiction*[3]. Apelând la teoriile estetice ale lui Edmund Burke, Immanuel Kant şi Friedrich Schiller, Robu identifica în science-fiction „ipostaza inedită şi particulară sub care sublimul se arată – ori se ascunde – în arta secolului XX". În partea de ştiinţă încorporată în literatura SF, criticul vede atât declanşatorul apartenenţei la sublim prin faptul că asociază reflecţia asupra infinitului cu angoasa ireprezentabilităţii lui („ştiinţa constrânge la sublim", „SF-ul poate – până la un punct, desigur – «figura» intuitiv tocmai neputinţa intuiţiei de a-şi reprezenta concret infinitul"), cât şi diferenţa specifică în raport cu literatura realistă, literatura *fantasy* şi literatura fantastică. În raport cu (in)capacitatea de a figura infinitul, literatura SF ilustrează, în terminologie kantiană, sublimul matematic şi sublimul dinamic; prima categorie ar favoriza explorările spaţiale, iar cea de-a doua tematica temporală. Deşi, înaintea lui Robu, conexiunea cu sublimul fusese formulată în trecere de canadianul David Ketterer, ipoteza criticului român a fost preluată şi citată în plan internaţional. Aparatul teoriei a fost mult extins şi

1. Florin Manolescu, *Literatura SF*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 190.
2. *Ibidem*, pp. 38-39.
3. Varianta românească, din care citâm în continuare, a apărut în cursul aceluiaşi an în două părţi: „O «cheie» pentru science-fiction: sublimul" (*Helion*, nr. 5) şi „Între fantastic şi sublim" (*Almanah Anticipaţia 1989*, p. 104), retipărită în Cornel Robu, *O cheie pentru science-fiction*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

rafinat în masivul volum *O cheie pentru science-fiction* (2004), încorporând contribuţii publicistice apărute între timp. Contrar titlului modest, cartea aspiră să ofere o estetică a genului vizat. Ceea ce e sigur este că-i oferă, pornind de la teoria sublimului, o cartografie de proporţii enciclopedice. Un punct important stă în observarea unei bivalenţe a SF-ului, dublu determinat/diferenţiat prin „senzaţia de uimire şi de miracol" („sense of wonder") şi prin „senzaţia de pierdere" („sense of loss"). Prima este asociată SF-ului armat ştiinţific („hard SF"), iar a doua SF-ului mai literar („soft SF"), în care, observă criticul, excelează scriitorii români de gen. Însă numai prima este necesară, ultima rămânând facultativă. *Paradoxurile timpului în science-fiction* (2006) face parte *de facto* din *O cheie pentru science-fiction*, fiind tipărită separat din motive editoriale de spaţiu. *Scriitori români de science-fiction* (2008) valorifică texte publicate anterior, fragmentar, în antologia *Timpul este umbra noastră* (1991), precum şi diverse studii, eseuri ori articole de sinteză, precum cel despre SF-ul românesc inclus în prestigioasa lucrare editată de John Clute şi Peter Nicholls *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993).

În România, literatura SF are un brevet sovietic, ţinând de estetica realist-socialistă a anilor '50 din secolul XX. Înainte de 1948, încercările autohtone fuseseră anemice. După lucrările de pionierat descoperite de Florin Manolescu, pot fi citaţi Victor Anestin, *În anul 4000 sau O călătorie la Venus* (1899), Henri Stahl, *Un român în lună* (1914), F. Aderca, *Oraşele scufundate* (1937), dar ei reprezintă mai curând cazuri izolate, în bună parte penibile, şi nu reuşesc să fondeze un sistem. Realismul socialist, laolaltă cu marxismul subsecvent, era aşezat pe baze ştiinţific-laice, acordând o mare atenţie disciplinelor pozitive, precum fizica, astronomia, chimia, biologia, care stau de regulă la baza literaturii ştiinţifico-fantastice. Introdusă cu program şi bine susţinută oficial, inclusiv printr-o publicaţie foarte populară în epocă, *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, literatura SF a fost în anii '50 unul dintre cele mai eficiente motoare de popularizare ştiinţifică şi educaţie ideologică.

Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice" (CPSF), publicaţie care a apărut la Bucureşti, bimensual, între 1 octombrie 1955 şi aprilie 1974, editată de revista *Ştiinţă şi tehnică* şi totalizând 466 de numere. Redactorul, coordonatorul şi animatorul revistei a fost Adrian Rogoz. Aici s-au editat, adesea întinse pe mai multe numere, principalele scrieri ale SF-ului românesc din anii '50-'60 ai secolului trecut, publicaţia – adevărată matrice pentru versiunea autohtonă a genului – jucând simultan rolul de declanşator, laborator, cenaclu. De fapt, nu toate textele publicate aici – miniromane sau nuvele, apărute de regulă în mai multe fascicule – sunt propriu-zis SF. De pildă, „Peştera Novacului" de Horia Matei (1957) relatează o descoperire arheologică. În alte cazuri, extrapolările unor ipoteze ştiinţifice sunt minime. „Ciudatul lac din Valea Brebilor" (1959), de acelaşi autor, sub aparenţa unor fenomene fantastice, identifică efectele radioactive ale unui meteorit conţinând un procent ridicat de uraniu ce urmează a fi valorificat socialist. „Pasărea de piatră" (1959) – pentru care Horia Matei a fost acuzat în presa vremii de plagiat după H. G. Wells – prelucrează o ipoteză paleontologică: descoperirea în Delta Dunării a unei fosile vii de la începutul cretacicului.

Evoluția în timp a CPSF a coincis cu maturizarea treptată a literaturii științifico-fantastice din România, marcând progresul de la naivitățile ultraideologizate ale începutului către lucrări relativ profesionalizate, deși presiunea ideologicului nu a coborât la cote insignifiante. În primele două numere a fost publicată nuvela „Meteoritul de aur" de Octavian Sava, ulterior apărând lucrări de Adrian Rogoz, Mihail Sadoveanu („Cuibul invaziilor, 17-18), Max Solomon și I. M. Ștefan („Sahariana", 21-24), Victor Eftimiu („Pe urmele zimbrului", 30-35), Sergiu Fărcășan („O iubire din anul 41042", 83-86), Ion Marin Sadoveanu („Sistemul celor 24 de sori", 115), Camil Baciu („Experiența «Colombina»", 126-127), Romulus Bărbulescu și George Anania („Constelația din ape", 174-179), Ion Mînzatu și Gheorghe Săsărman („Catastrofa mezonică", 208-210), Vladimir Colin („Cetatea morților", 221), Alexandru Andrițoiu („Elixirul tinereții", 222-223) ș.a.m.d. La nivel de traduceri, ponderea textelor din lagărul sovietic permite sporadic strecurarea unor autori francezi sau chiar americani: povestiri pe teme antirăzboinice de Philip K. Dick („Foster, ești mort!") și Robert A. Heinlein („Veghe îndelungată") intraseră în atenție de altfel încă din numărul 82. Revista a făcut loc și unor articole de critică aplicată sau teoretică. O încercare de continuare s-a produs după 1989, sub titulatura *Colecția „Povestiri științifico-fantastice" – Anticipația* și tot sub patronajul revistei *Știință și tehnică*, pornindu-se, simbolic, de la numărul 467 și ajungându-se până la numărul 578, publicat în 2006. Printre redactorii-șefi s-au numărat Mihai-Dan Pavelescu, Adrian Bănuță și Aurel Cărășel. La sfârșitul lui 2012, Editura Nemira a reluat publicația sub titlul *Colecția de povestiri științifico-fantastice Anticipația*, redactor-șef fiind Ana Antonescu, apoi Marian Truță; în total au apărut 33 de numere.

Scriitori precum I. M. Ștefan (1922-1992) și Radu Nor (1921-2006), autorii primului roman românesc de gen din epoca comunistă, *Drum printre aștri* (1954), *adventure* pe suport realist-socialist, erau printre vedetele momentului.

Romanele *Drum printre aștri* și *Robinsoni pe planeta oceanelor* (1958) ilustrează într-o manieră de inspirație sovietică formula *space opera*: se descriu peripețiile unor astronauți civilizatori sau doar curioși, cu propensiuni pentru cartografierea galactică. Partea de divertisment propriu-zis ia pe porțiuni bune forma unui cofraj în care se toarnă betonul ideologic și cel al științei popularizate. În *Drum printre aștri*, o echipă românească, îmbarcată pe un asteroid abordat cu ajutorul unei rachete de concepție și realizare autohtone, face turul sistemului solar de-a lungul unui an, culegând informații și înfruntând diverse peripeții. Informația enciclopedică se află în acord cu știința (fiind citați la tot pasul savanți sovietici), dar mai ales cu fanteziile vremii: Venus adăpostește gheizere cu apă clocotită, vegetație luxuriantă și animale uriașe (o șopârlă agresivă de cincisprezece metri este prompt lichidată cu o „armă cu raze"); pe Marte, care a dezvoltat o civilizație superioară (ce a descoperit „televizorul în formă de sferă, instalația de reglare a climei artificiale, combina pentru călcarea și spălarea automată a îmbrăcăminții, dictafonul care transforma direct sunetele rostite în semne scrise sau invers, semnele scrise în sunete"), expediționarii au ghinionul de a nimeri în mijlocul unui trib de marțieni „pe jumătate sălbatici, care se ascundeau în caverne, dedându-se la idolatrie". Partea de extrapolare științifică

îşi are umorul său: de pildă, racheta, deşi atomică, foloseşte drept combustibil apa, funcţionând *de facto* ca o locomotivă cu aburi. Componenţa echipei de călători interplanetari acoperă o caracterologie dedusă ideologic, de pildă, prin antiteza dintre liderul expediţiei, Matei Butaru, un tânăr inventator cu spirit constructiv just ancorat partinic, şi mai vârstnicul George Scarlat, savant eminent dotat însă cu spirit negativist, convenabil dumirit în cele din urmă. Piedicile, inclusiv cele tehnice, sunt înfrânte pe rând prin valorificarea unor directive partinice (problema radiaţiei solare letale este rezolvată prompt în urma unei şedinţe de partid). Interesantă este negocierea raportului colonial dintre URSS şi România, tradusă printr-o emancipare controlată a celui de-al doilea termen. Deşi voiajul interplanetar românesc este unul de pionierat şi relativ autonom în ce priveşte conceptul şi realizarea, el se bucură non-stop de asistenţă şi consiliere sovietice, fiind monitorizat fratern de o echipă aflată pe un satelit artificial al Pământului, Hepta. De asemenea, se sugerează că, deşi de pionierat, iniţiativa românească nu se compară cu posibilităţile sovietice (citind în presă o informaţie privind o viitoare expediţie plănuită la Leningrad, Matei Butaru o comentează astfel: „Iată un proiect cu mult mai cutezător decât al nostru [...]; un drum mult mai lung, ţeluri cu mult mai greu de atins. Va fi o lovitură serioasă pentru sceptici. Ştiinţa sovietică confirmă că suntem pe o cale justă"[1]). În genere, „dialogului i se imprimă un pronunţat aer de şedinţă"[2].

Anii '60 au dus la o autonomizare relativă a genului în raport cu cerinţele ideologice, în sensul trecerii de la o propagandă apăsată la un „umanism" mai puţin rigid, prin autori „scăpaţi" din anii '50 cu destule compromisuri la activ: Vladimir Colin, Adrian Rogoz (important animator al genului, dar şi un scriitor onorabil), Sergiu Fărcăşan sau Camil Baciu. Venind din aceeaşi generaţie, dar revelându-se ca autor de gen târziu şi relativ surprinzător, Ov. S. Crohmălniceanu va publica două volume de referinţă, probabil piesele speculative cele mai ingenioase tipărite înainte de 1990: *Istorii insolite* (1980) şi *Alte istorii insolite* (1986). În anii '70, genul primeşte o lovitură prin desfiinţarea CPSF la începutul deceniului, dar va continua să fie susţinut editorial, în primul rând prin Editura Albatros, destinată cititorilor tineri, şi în particular prin colecţia „Fantastic Club" (în care apar atât clasici în traducere, precum H. G. Wells, Edgar Rice Burroughs, Ray Bradbury, Gérard Klein, Stanisław Lem ş.a., cât şi autori români contemporani – de la Horia Aramă şi Vladimir Colin până la Mihail Grămescu şi Alexandru Ungureanu). O solidă generaţie se formează totuşi prin autori precum Gheorghe Săsărman, autorul volumului borgesian *Cuadratura cercului. Fals tratat de urbogonie* (1975), Horia Aramă, Mircea Opriţă, dar şi prin cuplul format din George Anania (1941-2013) şi Romulus Bărbulescu (1925-2010).

George Anania şi Romulus Bărbulescu. *Constelaţia din ape* (1962), publicat în foileton în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, reface *Călătorie spre centrul pământului* de Jules Verne: un echipaj internaţional, având o componenţă

1. I. M. Ştefan, Radu Nor, *Drum printre aştri*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1954, p. 19.
2. Mircea Opriţă, *Anticipaţia românească. Un capitol de istorie literară*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 2003, p. 101.

pansocialistă, descinde cu un submarin în adâncurile unui lanţ vulcanic subacvatic, descoperind o civilizaţie extraterestră – „siderantropii". Civilizaţiile fraternizează în numele unui „ţel comun: izbânda materiei superior organizată asupra manifestărilor oarbe ale naturii". Tot pe tema contactului extraterestru, de astă dată în spaţiul cosmic, va fi *Doando* (1965), în care omenirea dintr-un viitor comunist înalt-tehnologizat participă la macroproiectul de ajutorare a unor civilizaţii galactice aflate în impas. După *Statuia şarpelui* (1966), exerciţiu pe o temă de paleoastronautică, şi *Planeta Umbrelelor Albastre* (1969), roman care actualizează în decor SF *Cei trei muschetari* de Alexandre Dumas, apar cele mai cunoscute cărţi ale cuplului Anania-Bărbulescu: *Ferma Oamenilor de Piatră* (1970) şi *Paralela-enigmă* (1973). Acestora ar fi urmat să li se adauge încă un volum pentru a forma prima trilogie SF românească. Tema dilogiei ţine de raportul anxiogen dintre om şi maşinile cibernetice inteligente, proiectat pe planul alienant şi traumatizant al explorării cosmosului. Dintre cele două concepte puse în joc – fuziunea om-maşină *vs* autonomizarea inteligenţei artificiale în raport cu orizontul cognitiv uman care a creat-o – va avea câştig de cauză cel de-al doilea, cu nuanţa că maşina va asimila totuşi „sufletul" omului, respectiv limitele impuse de umanism pacifist agreat teoretic în socialism. Romanele prezintă turnúri de literatură poliţistă, propunând şi rezolvând enigme. Însă lirismul opacizează naraţiunea, personajele se mişcă în numele unui romantism butaforic, rău deservit de stilul de regulă stângaci şi diletant. Un regres faţă de acest nivel totuşi primitiv îl oferă *Şarpele blând al infinitului* (1977), roman realist-socialist în care clişeele romanului de şantier (caracterologie, evoluţie narativă) sunt teleportate în cadru SF: de pildă, fata unei somităţi ştiinţifice refuză căsătoria de convenienţă şi confortul unei vieţi burgheze pentru a munci în condiţii ostile pe planeta Pluto. Romanul extrapolează datele unui protocronism triumfalist: România viitorului se numără printre liderii planetari în materie de dinamică tehnologică, desfăşoară operaţiuni de inginerie interstelară ş.a.m.d. La nivel microcasnic, extrapolările sunt de asemenea rizibile: o gospodărie ţărănească numără, alături de markeri precum oala de tuci şi borcanul cu jumări, gadgetul numit „plită cu infraroşii". Pe lângă scrierile în colaborare, George Anania şi Romulus Bărbulescu au semnat şi individual, cu particularitatea curioasă că mai toate lucrările lor au un dublu în opera partenerului. Anania: *Corsarul de fier* (1966) şi *Ploaia de stele* (1969) romanţează biografiile lui Francis Drake şi Alexander von Humboldt, iar *Test de fiabilitate* (1981) demască manipulările genetice din Occident, cu scopul de a obţine un mutant nemuritor. Romanele pentru copii *Acţiunea Lebăda* (1984) şi *O experienţă neobişnuită* (1987) exploatează ideea SF din *Şarpele blând al infinitului* – comunicarea interplanetară prin intermediul „bioundelor". Bărbulescu: *Simbamuenni* (1966) e o scriere de aventuri româneşti pe continentul african, *Insulele de aur şi argint* (1969) romanţează peripeţiile exploratorului olandez Abel Janszoon Tasman, *Catharsis* (1983) este un thriller desfăşurat în mediul sportiv, pe tema manipulării maselor în Occident, în timp ce romanul pentru copii *Încotro curge liniştea ?* (1991) exploatează ideea SF din *Şarpele blând al infinitului* – comunicarea intercivilizaţională prin intermediul „bioundelor".

Dar perioada cu adevărat profesionistă a genului este cea din anii '80, când apare aşa-zisul Nou Val, avându-l ca înaintemergător pe MIHAIL GRĂMESCU

(1951-2014), al cărui *Aporisticon* apare în 1981. Grămescu a devenit în deceniul al nouălea o referinţă invocată curent de critică în privinţa „noului val" autohton de prozatori SF. Spre deosebire de majoritatea congenerilor săi, lipsa formaţiei ştiinţifice îi limitează adecvarea la rigorile conceptuale ale genului. Se remarcă, în compensaţie, frenezia poetică a discursului, preferinţa pentru experimentele lexicale, gustul accentuat pentru vag, obscur sau abscons în cheie metafizică. Metaforele ţin locul conceptelor, iar epica este adesea minimă şi eliptică. Reuşitele apar în paginile de factură poetică în care capacitatea reală de sugestie prin proiectarea ficţiunii pe o pânză neclară nu întâlneşte limbajul tehnico-ştiinţific strident şi preţios, folosit de Grămescu cu efecte involuntare de ilaritate. Însă adesea faptul că prozatorul mizează intens pe efecte poetice adaugă un plus de opacitate textelor, care ajung să pună probleme de sens la nivel de frază. Din *Aporisticon*, subintitulat *Glosar de civilizaţii imaginare*, se reţine pozitiv „Fenotipul de ceaţă şi picăturile de nimic", naraţiune despre o jucărie de serie care consumă sufletul utilizatorului. Dar majoritatea compunerilor sunt redactate stângaci sau neglijent, supraîncărcate stilistic. Deşi publicat în 1994, *Săritorii în gol* e alcătuit din texte scrise şi publicate de-a lungul anilor '80 în reviste şi antologii de gen. Structurate modular (o marcă a lui Grămescu), povestirile din această culegere exploatează mai coerent premisele unor naraţiuni funcţionale. Volumul conţine piesa cea mai cunoscută a lui Grămescu, „Cântecul libelungilor", fantezie postapocaliptică, poetizant-melancolică, pe tema invaziei unor fiinţe ce par să aibă atributele unor divinităţi mitologice necanonice. Alte texte faimoase în fandom sunt nuvela titulară, „Meusa" sau „Nike". *Moara de apă* (1989) antologase povestiri mai degrabă fantastice. Cea mai întinsă dintre acestea, „Înfrigurare", specula tema călătoriei temporale. În „Galionul de Aur", o echipă de căutători de comori întâlneşte un leviatan aproape mistic. Romanul *Phreeria* (1991) este un eşec. Ticurile cele mai supărătoare ale autorului (derive lingvistice şi semantice, incoerenţă epică, poetizări necontrolate), asociate unor importuri livreşti nereuşite din *Jocul cu mărgele de sticlă* de Hermann Hesse ş.a., capătă amploare şi cantitativ, ducând la ratarea cărţii. Literatura ulterioară a lui Grămescu, tipărită de regulă în regie proprie, a intrat într-un con de umbră.

Anii '80 au fost anii constituirii unor puternice comunităţi locale de fani şi scriitori, care scot numeroase fanzine şi participă intens la cenacluri, îşi împart xeroxuri cu scrieri occidentale sau traduceri de sertar, făcute de traducători legendari în fandom, ca Ion Doru Brana sau Mihai-Dan Pavelescu, după Frank Herbert sau William Gibson. În 1982 apare *Almanah „Anticipaţia"*, într-un tiraj de 100 000 de exemplare.

Almanah „Anticipaţia", publicaţie literară anuală editată de revista *Ştiinţă şi tehnică*, apărută la Bucureşti între 1983 şi 1999-2000, cu o pauză în 1992 (cu specificarea că, până în 1991, ediţiile erau postdatate: astfel, primul număr, având pe copertă 1983, fusese tipărit de fapt în vara lui 1982). Almanahul îl are în 1983 ca redactor-şef pe Ioan Albescu, iar redactor coordonator este Alexandru Mironov; începând cu ediţia 1984, redactor-şef adjunct devine Gheorghe Badea. În 1993 reapare sub egida Ministerului Cercetării şi Tehnologiei, având-l ca redactor literar pe Mihai-Dan Pavelescu; în 1994 este editat iarăşi de revista

Știință și tehnică, în colaborare cu Fundația „Crescent", sub egida revistei *Colecția de povestiri științifico-fantastice Anticipația*, director onorific fiind Alexandru Mironov, iar Mihai-Dan Pavelescu redactor. Dintre secțiuni, „Știința la frontierele cunoașterii" (cu o pondere în scădere de-a lungul anilor) se ocupa de știința popularizată, „Galaxia SF" de critică, iar „Retro SF" de recuperarea unor texte din „epoca de aur" a anilor '50-'70. Tipărit în tiraje mari (primul număr a avut 100 000 de exemplare), almanahul a substituit cu succes defuncta *Colecție „Povestiri științifico-fantastice"*, oferind, alături de maeștri consacrați ai genului, precum Vladimir Colin, Horia Aramă, Gheorghe Săsărman, George Anania sau Romulus Bărbulescu, spațiu de manifestare generației '80 („Noul Val", salutat în prima ediție de Vladimir Colin), compusă din Cristian Tudor Popescu, Dănuț Ungureanu, Alexandru Ungureanu, Silviu Genescu, Ovidiu Bufnilă, Mihail Grămescu, Rodica Bretin, Dan Merișca, Leonard Oprea, Gheorghe Păun, Bogdan Ficeac ș.a. Edițiile postcomuniste ale almanahului au publicat de asemenea autori „nouăzeciști" precum Liviu Radu, Florin Pîtea, Don Simon (Petrică Sîrbu) sau Radu Pavel Gheo. O formă de omologare canonică în interiorul almanahului au reprezentat-o „medalioanele" dedicate autorilor: Gheorghe Săsărman, Ovidiu Bufnilă, Corneliu Omescu (1983), Alexandru Ungureanu, Marcel Luca (1984), Voicu Bugariu, Dănuț Ungureanu, Silviu Genescu, Gheorghe Păun (1986), Mircea Opriță, Sorin Antohi, Constantin Cozmiuc (1987), Bogdan Ficeac, Ioan Groșan, Marian Truță, Doru Pruteanu (1989) etc. Între criticii prezenți în almanah cu eseuri și cronici dedicate genului se numără Gheorghe Păun („Încercare de clasificare a povestirilor SF", 1983), Adrian Rogoz, Sorin Antohi (cu studii despre utopie, dar și cu numeroase recenzii), Marcel Corniș-Pope („Kurt Vonnegut și metaromanul SF", 1984), Sanda Radian („Pe tema personajelor din literatura SF", 1984), Ștefan Ghidoveanu („Efectele speciale în filmul SF", 1985) Ion Hobana („Robur, Albatrosul, Groaza – trei simboluri ale anticipației clasice", 1985; „H. G. Wells cineast", 1986), Mircea Opriță, Voicu Bugariu („Sociologie literară SF", 1988; „Gnoza SF", 1995), Cristian Tudor Popescu („Știință și science fiction", 1988), Cornel Robu („Între fantastic și sublim", 1989; „SF-ul românesc: ce este, ce-ar putea fi", 1993), Florin Manolescu sau Ion Bogdan Lefter (care, în ediția 1990, conceptualizează tema „SF-ul în poezie", exemplificând-o printr-o miniantologie din Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Magdalena Ghica, Florin Iaru, Virgil Mihaiu, Alexandru Mușina, Călin Vlasie), Radu Pavel Gheo („Aspecte ale crizei identităților în literatura SF", 1997). Două ample anchete au fost organizate în 1986, având ca temă „Specificul anticipației românești" (la întrebările formulate de Voicu Bugariu au răspuns Mihai Coman, Ion Hobana, Florin Manolescu, Nicolae Manolescu, Solomon Marcus, Al. Mironov, Mircea Opriță, Adrian Rogoz, Artur Silvestri), și în 1990, când în dezbatere s-a aflat subiectul „Anticipație și umanism". În sumare au intrat și autori de benzi desenate: Sandu Florea în 1983 („Planeta fără pterodactili", scenariu: Marcel Luca), Viorel Pîrligras în 1984 („Un animal fantastic"), Adrian Barbu în 1986 („Confruntarea", scenariu: Alexandru Ungureanu). Câteva numere au inclus câte un roman din repertoriul internațional: *Picnic la marginea drumului* de Arkadi și Boris Strugațki (1985), *Sfârșitul eternității* de Isaac Asimov (1988). Almanahul a publicat și a promovat – inclusiv prin medalioane și prezentări critice – traducători faimoși în fandom, precum Mihai-Dan Pavelescu, Ion Doru Brana (a cărui

traducere din „Johnny Mnemonic" de William Gibson echivalează cu actul de naştere al generaţiei '90, marcate de cyberpunk), Valerian Stoicescu (traducătorul fraţilor Strugaţki). În perioada postcomunistă, şi sub influenţa redactorului literar Mihai-Dan Pavelescu, almanahul alocă un spaţiu mai mare traducerilor, renunţând aproape cu totul la secţiunile de ştiinţă popularizată şi de critică. După pauza de mai bine de un deceniu ce urmează numărului dublu 1999-2000, Editura Nemira a reluat editarea almanahului în 2012 (redactor-şef: Ana Antonescu, director onorific: Alexandru Mironov).

Mulţi dintre autorii anilor '80 aveau formaţie ştiinţifică, fiind absolvenţi de Politehnică; competenţa lor tehnică era superioară diletanţilor din deceniile anterioare, putând aborda concepte mai sofisticate şi mai apropiate de hard-SF. După căderea comunismului se petrec o serie de acţiuni complementare. Pe de o parte, se produce un *boom* al traducerilor; cea mai importantă colecţie de gen este „Nautilus" a Editurii Nemira. Pe de altă parte, literatura SF românească este declarată moartă; după cum se exprima Cristian Tudor Popescu, SF-ul românesc „avea substanţă atât timp cât s-a putut constitui ca o modalitate de descărcare, de evaziune a unor mase de tineri şi nu numai, înainte de 1989. El a fost specific unei epoci. Acea epocă a murit. Când a murit, printre multe alte lucruri, Ceauşescu a luat cu el în mormânt şi SF-ul românesc"[1]. Această perspectivă era însă exagerată. Deşi cantitativ traducerile (în special din autori anglo-americani clasici) sunt mai importante decât producţiile autorilor români, genul cunoaşte o nouă viaţă. Evenimentul fondator al anilor '90 este apariţia publicaţiei *Jurnalul SF* (unde şi sunt sancţionate polemic afirmaţiile lui Popescu), în jurul căreia se coalizează o nouă poetică pornind în principal de la cyberpunk. Generaţiei '90 i-a fost dedicat de altfel un întreg număr (50), în care Ionuţ Bănuţă şi Sebastian A. Corn semnează textul „Ragnarök", manifest nu atât postmodern, cât nonlinear-intertextual-joycean, aspirând la polimorfismul/multifaţetarea literaturii digitale, doar preconizate deocamdată în condiţiile unei Românii întârziate din punctul de vedere al accesului la noile tehnologii. Corn nu a întârziat să ilustreze şi ficţional saltul tehnologic caracteristic postmodernităţii, prin novella *Adrenergic!* (publicată în volum în 2009, dar o primă versiune intrase într-un număr special Sebastian A. Corn din *Jurnalul SF* încă din 1994). Decorurile unor astfel de scrieri sunt de regulă internaţionale sau postnaţionale, dar nu exclusiv. Spaţiul României figurează în prozele mai multor autori: Liviu Radu, George Lazăr, Marian Truţă, Doru Stoica, Cristian M. Teodorescu ş.a. Astfel este depăşit un alt complex al SF-ului românesc, „a cărui contradicţie esenţială şi definitorie", potrivit lui Cristian Tudor Popescu, „stătea în imposibilitatea de a scrie un text zguduitor despre tragedia unui astronaut pe nume Vasile – «astronautul Vasile» nu putea să nască decât parodie"[2]. Această „imposibilitate" se manifestase cu precădere de-a lungul anilor '80, fiind sintetizată de motivul „cosmodromului din Slobozia": acesta era o glumă care circula printre SF-iştii optzecişti – reacţie la stoparea retehnologizării României prin politica de austeritate a lui Ceauşescu,

1. „Cristian Tudor Popescu declară: «Ceauşescu a luat în mormânt şi SF-ul românesc»", interviu realizat de Viorel Ilişoi, *Timpul*, nr. 1, 1994, preluat în *Jurnalul SF*, nr. 61, 1994, p. 15.
2. Cristian Tudor Popescu, „Literatura zilei".

dar și la protocronismul și naționalismul kitsch ale epocii – și privea, în termeni marxiști, distanța uriașă dintre baza și suprastructura României socialiste (dintre felul în care arăta în realitate România și felul în care scriitorii SF erau forțați de regim să-și imagineze că ar trebui să arate). În anii '50-'70, autorii români, ca toți pionierii unui domeniu, trecuseră printr-o etapă idealistă, în care-și închipuiseră viitorul/viitorurile României în feluri care astăzi par ilar de naive. Dar, spre deosebire de înaintașii lor, autorii din anii '80 erau mult mai cinici și mult mai dispuși să ia peste picior scenarii de felul „România cucerește Cosmosul". De aici gluma cu „cosmodromul din Slobozia", care dota un orășel din mijlocul Bărăganului cu tehnologie de tip *Star Wars*. Principalul autor din anii '80 care a valorificat poante de acest fel a fost Ioan Groșan; în *Epopeea spațială 2084* și în *Planeta Mediocrilor* lua în râs mai toate clișeele SF-ului socialist – de altfel, aceste scrieri au putut apărea în volum abia după 1989, înainte de această dată fiind publicate în foileton în revista *Știință și tehnică*, cu concursul lui Ioan Albescu (editorul de la *Almanah „Anticipația"*). O excepție este proza „OZN-ul", tipărită în volumul *Trenul de noapte* (1989) cu titlul de scriere pe linie, introdusă în cuprins pentru a face acceptabilă o carte altfel cu probleme pentru cenzură[1]. Aici, Groșan profită de interesul arătat în comunism subiectului extratereștrilor. Pe o piață editorială atent controlată putuseră apărea astfel câteva cărți nonficționale pe acest subiect, de autori străini sau români (Ion Hobana, Victor Kernbach)[2]. Textul începe într-o notă fals-realistă: „În seara zilei de 3 iunie 198..., tehnicianul veterinar Ilie Pop, om cât un munte, celibatar, 43 de ani, din localitatea N., județul Cluj, a văzut în pădurea Baciu, nu departe de reședința județului, un OZN"[3], pentru ca ulterior, după întâlnirea de gradul al doilea dintre Ilie Pop și farfuria zburătoare, satira lui Groșan să intre în acțiune. Povestirea tratează refracția evenimentului extraterestru în diversele straturi ale societății comuniste târzii. După ce întâmplarea relatată de Pop începe să facă valuri din ce în ce mai largi, primărița din comună încearcă să-l convingă să-și retracteze povestea. Motivele ei sunt birocratice: „Suntem în plină campanie și tu scoți tractoriștii de pe ogoare și-i duci să le arăți cai verzi pe pereți. Noi nu știm ce-ai văzut sau n-ai văzut tu, dar ăsta-i misticism". Pe de altă parte, oamenii simpli din partea locului deformează povestea, transformând-o într-un fenomen de tip Maglavit. O bătrână paralizată este adusă cu căruța în fața locuinței lui Pop pentru ca acesta să o vindece: „Apăi n-ai văzut dumneata în pădure pe Maica Sfântă?". Iar consătenii lui Pop se întreabă ce ar putea căuta extratereștrii prin partea locului: „Dacă stăteai să te gândești bine, ce să caute un OZN tocmai în pădurea lor? Auziseră și ei de povești cu farfurii zburătoare, dar care nu aterizau aici, ci la americani sau la ăia din Australia, unde aveau ce să vadă: zgârie-nori, poligoane, canguri...". Însă după ce evenimentul este acceptat oficial prin publicarea unor articole în presa locală și națională (care relatează despre „harnicul țăran cooperator Ilie Pop, gospodar de frunte al satului"), atitudinea oficialităților locale se

1. Din acest motiv, Groșan avea să renunțe la ea în volumul retrospectiv *Caravana cinematografică și alte povestiri*, ediție definitivă, prefață de Nicoleta Cliveț, Editura Corint, București, 2012.
2. Explicația cea mai la îndemână stă în detaliul că OZN-urile și teoriile originii extraterestre a vieții de pe Terra ofereau o alternativă materialistă la creaționism.
3. Ioan Groșan, *Trenul de noapte*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 183.

schimbă: „Foarte bine, să se scrie şi despre asta! Praşila-ntâi am terminat-o, grâul promite o producţie record, la îmbunătăţiri funciare suntem primii, ce-i rău că oamenii noştri văd şi OZN-uri? Au maturitatea necesară să vadă şi-aşa ceva. În fond, ăsta, Ilie ăsta, nu l-a văzut în timpul programului, l-a văzut noaptea, în timpul său liber". Mai mult, locul este exploatat economic: este montat un indicator „Spre OZN" în folosul turiştilor, care încep să-şi facă apariţia, iar la faţa locului este instalată „o tonetă unde se vând mici, fleici şi bere Napoca": „OZN-ul nu mai era al lui, era acum un bun, un avut al comunei"[1]. Pe scurt, evenimentul insolit a fost complet digerat de limbajul birocratic: Groşan transformă în satiră tot acest proces de apropriere şi autohtonizare a unui fond „străin".

Însă în anii '90, sub efectul îndepărtării de naţionalismul festivist şi al apropierii de tehnologiile postmodernităţii, specificul naţional redevine posibil de exploatat în SF în cheie nonsatirică, începând cu volumul colectiv *Motocentauri pe acoperişul lumii* (1995). Pe suportul unei efervescenţe fără egal în celelalte zone din *genre*, manifestată în cenacluri, reviste (pe hârtie şi online), colecţii editoriale, întâlniri ş.a.m.d., literatura SF reuşeşte să propună câţiva scriitori ce pot aspira la un statut canonic în mainstream: Sebastian A. Corn/Florin Chirculescu, Dănuţ Ungureanu, Costi Gurgu, Liviu Radu, Michael Haulică ş.a. Majoritatea au o formaţie ştiinţifică (de regulă ingineri, dar şi medici, precum Sebastian A. Corn) şi vin din afara lumii literarocentrice a absolvenţilor de Litere care alimentase generaţia '80 de autori non-SF, formată în jurul a trei-patru cenacluri centrale şi prezentând o formulă compactă. Deşi nouăzeciştii (Sebastian A. Corn, Dănuţ Ivănescu, Ona Frantz, Florin Pîtea, Ana-Maria Negrilă, Liviu Radu, Michael Haulică, Don Simon, Ana Veronica Mircea, Costi Gurgu, Radu Pavel Gheo, Roxana Brînceanu ş.a.) nu sunt izolaţi de stilistica optzecistă generală (relevante fiind experimentalismul textualist şi stilistic ori fragmentarismul narativ), ei sunt mai apropiaţi de ideea occidentală de postmodernism prin legătura ombilicală cu literatura de consum anglo-saxonă şi cu un pachet de idei mult mai actuale tehnologic şi cu o mai mare anvergură filozofică decât reprezentanţii microrealismului optzecist al anilor '80, care pretindeau că extrag postmodernism dintr-o literatură cu navetişti dexteră stilistic, dar limitată ideatic.

De fapt, literatura SF din România anilor 1990-2010 (ale cărei baze sunt puse în anii '80) are particularitatea de a nu fi o adevărată cultură populară, deşi lucrează cu artefactele acesteia. Îi lipseşte în primul rând o piaţă reală, pe care comunitatea semnificativă de fani nu o poate substitui. SF-ul românesc este mai curând o avangardă literară, prin care formele noi de producţie sunt integrate în suprastructură, începând cu calculatoarele şi sistemele de operare prezente în prozele lui Cristian Tudor Popescu din anii '80 şi terminând cu reţelele cyber complexe şi capitaliste din anii '90 imaginate de Sebastian A. Corn în *Adrenergic!*; de altfel, acest rol de avangardă în materie de informaţie tehnologică îl avusese – e drept că într-o formă literară de regulă primitivă – încă din anii '50-'60, care abundă în texte cu nave spaţiale şi roboţi. Importanţa culturală a acestei literaturi a fost recunoscută implicit de Mircea Cărtărescu în *Solenoid*, un omagiu adus ştiinţifico-fantasticului prin mixarea convenţiilor specifice acestuia (dispozitive *high tech*, conspiraţii planetare cu implicaţii apocaliptice etc.) cu filonul autobiografic

1. *Ibidem*, pp. 190, 197, 186, 201, 202.

metatextual din trilogia *Orbitor*. Un autor american, Norman Spinrad, pus în anii '90 în situația de a postfața o antologie de povestiri românești, remarca – exagerând poate din politețe – că nu există „nicio urmă de asemănare cu SF-ul american" și că textele românești sunt diferite „la orice nivel, de la firul narativ suprarealist al povestirilor până la realismul magic intens al imagisticii"; „ceea ce veți citi aici", afirma Spinrad, „este mai aproape de spiritul lui Eugen Ionescu decât de Heinlein sau E. E. Smith"[1]. Remarcile lui Spinrad, pe lângă relevarea unui specific local sub forma suprarealismului, păreau să sugereze și o altă direcție – neaderența SF-ului românesc la formula comercială occidentală. Situația s-a mai schimbat între timp. Cei câțiva autori relevanți din anii 2010 – Ioana Vișan cu *Efectul de nautil* (2013) și *Secvență de zbor* (2016); Adrian Mihălțianu cu *Epoca Inocenței* (2017) și *Apusul* (2018), primele volume din ambițioasa serie *Terra XXI*; Florin Stanciu cu *Omnium* (2017); Liviu Surugiu cu *Pulsar* (2017); Alexandru Lamba cu *Singurătatea singularității* (2018) – se apropie și mai mult de standardele comerciale (care nu exclud calitatea) ale literaturii SF din Occident. Totuși, corelația dintre comercial și formule „paraliterare" precum SF-ul nu reușește până azi să fie transplantată în România în lipsa unei piețe suficient de mari. Pe de altă parte, nefiind recunoscută și integrată decât prea puțin de *mainstream* și în particular de critica literară, literatura SF din România a ratat în bună parte și acțiunea directă de avangardă, deși a fost asimilată parțial în scrierile unui autor central ca Mircea Cărtărescu. Studiul de caz semnat de eseistul și traducătorul spaniol Mariano Martín Rodríguez privind integrarea literaturii SF în istoriile literare românești din postcomunism avansa următoarele concluzii:

> [D]isprețul oficial pe care îl manifestă principalele instituții literare românești față de genul științifico-fantastic, așa cum se desprinde din istoriile literare cele mai cunoscute, nu este doar de neînțeles, ci și dezavantajos. Cum se poate reînnoi istoriografia literară românească, ba chiar canonul, fără a lua în seamă contribuțiile acestui gen, care și-a demonstrat cu vârf și îndesat viabilitatea și potențialul său universalist atât prin producția narativă, ce a avut parte de numeroase traduceri în alte limbi, cât și prin cea critică? Marginalizarea lui, în cadrul canonului românesc, nu este doar inoportună, într-o epocă precum aceasta, încă postmodernă, ci și inadmisibilă sub aspect istoric și științific, dată fiind valoarea lui ușor de demonstrat[2].

În schița istorică de mai sus se poate verifica legea enunțată de Franco Moretti privind fuziunea în culturile periferice dintre o formă occidentală și un material local[3].

---

1. *Antologia science-fiction Nemira '94*, selecție de Romulus Bărbulescu și George Anania, cu o prezentare de N. Lee Wood și Norman Spinrad, Editura Nemira, București, 1994, pp. 208-209.
2. Mariano Martín Rodríguez, „Cine dictează canonul? Spirit conservator...", pp. 135-136.
3. „[Î]n culturile de la periferia sistemului literar (ceea ce înseamnă aproape toate culturile, dinăuntrul și din afara Europei), romanul modern a apărut mai întâi nu ca o dezvoltare autonomă, ci ca un compromis între influența asupra formei venind din Occident (de regulă din Franța sau Anglia) și materialele locale" (Franco Moretti, „Conjectures on World Literature", în idem, *Distant Reading*, Verso, Londra – New York, 2013, p. 50).

Fantasy

Astfel de simptome sunt familiare şi fantasy-ului. Cel care l-a patentat în România, s-ar putea spune că accidental, este Vladimir Colin (1921-1991). *Legendele ţării lui Vam* (1961), „Divertisment pentru vrăjitoare" (miniroman inclus în volumul *Capcanele timpului*, 1972: o combinaţie de *sword & sorcery* şi de Gérard Klein, cel din *Seniorii războiului*), *Grifonul lui Ulise* (1976) sunt câteva dintre titlurile prin care Colin rămâne ca fondator al genului, fiind primul care a creat un specific local. Un alt reprezentant izolat este Iordan Chimet (1924-2006) prin *Închide ochii şi vei vedea Oraşul* (1970). Însă multă vreme în România nu a existat o piaţă pentru fantasy. Apariţia unei traduceri din J. R. R. Tolkien în 1975, *O poveste cu un hobbit*, la Editura Ion Creangă (într-o traducere de Catinca Ralea care românizează uniformizant rasele fantastice de origine nordică, anulându-le diversitatea), nu a avut consecinţe. Chiar în perioada de boom a anilor '90, din colecţia „Nautilus" a Editurii Nemira foarte puţine titluri erau fantasy – în primul rând, câteva romane de Abraham Merritt. Abia în anii 2000, în urma succesului filmelor din seriile *Harry Potter*, după J. K. Rowling, şi *Stăpânul inelelor*, după J. R. R. Tolkien (cărţile au fost de asemenea publicate în traducere), piaţa românească încearcă să investească în acest gen deja prea la modă pentru a mai putea fi ignorat. *Apărătorii* de Radu Ciobotea (2005) este un roman istoric fantezist (promovat ca „primul fantasy istoric românesc") de peste 1 000 de pagini, lipsit de inhibiţii, aducându-i în acelaşi decor ficţional pe Ştefan cel Mare şi nişte luptători ninja. Editura Polirom publică, deşi nu neapărat ca parte a unei strategii, două titluri fantasy de referinţă, două capodopere ale literaturii române post-'89: *Fairia* de Radu Pavel Gheo (2004) şi *Teodosie cel Mic* de Răzvan Rădulescu (2006). În *Fairia* fuzionează codul SF-ului *space opera*, cel al basmului şi cel al fantasy-ului de serie, într-o cheie ironică şi chiar parodică finalizată totuşi într-o notă melancolică, reflectând, în stilul Michael Ende din *Poveste fără sfârşit*, la rolul Poveştii şi la alienarea pe care absenţa ei o produce. Naraţiunea este înscrisă într-un amplu sistem de aluzii culturale, începând cu *Odiseea* şi sfârşind cu basmele româneşti, pe lungimea unui raft în care mai intră clasici precum Edgar Allan Poe, Edgar Rice Burroughs, Stanisław Lem etc. Astronauţii de pe nava spaţială *Skylark* ajung pe planeta Fairia, descinzând în plin basm: ei asistă fără preaviz la spectacolul – inedit pentru raţionalitatea lor *high tech* – luptei dintre un dragon vorbitor şi un prinţ neînfricat. Radu Pavel Gheo exploatează excelent potenţialul comic al impactului dintre cele două tipuri de imaginar – cel pragmatic, realist, al pământenilor, şi cel de tip mitologic al fiinţelor de pe Fairia. Ulterior, prinşi de ruleta ameţitoare a aventurilor şi a personajelor coborâte din diverse mitologii şi basme (centauri, zâne, prinţi şi prinţese, cavaleri, stânci vorbitoare, iluzii de tot felul etc.), astronauţii vor depăşi şocul insolitării iniţiale, integrându-se ca actori în fizica specială a lumii de pe planetă, cu toate că realitatea întâmplărilor rămâne tot timpul suspectă (rama cărţii e dată de rememorarea târzie şi necreditabilă a peripeţiilor de către fostul comandant al navei *Skylark*, acum bătrân, în prezenţa unui robot).

Încă două scrieri de referinţă îi aparţin lui Sebastian A. Corn. În *Imperiul marelui Graal* (2004), *heroic fantasy* plasat într-o cronologie de tip cocktail,

tehnologia este laborios alternativă, realitatea – de fapt, realitățile – sugerată de narațiune fiind complicată și paradoxală, un adevărat palimpsest ontologic, un text în continuă prefacere sub acțiunea simultană și deloc convergentă a mai multor inginerii plasate în diverse secvențe temporale. *Vindecătorul* (2008), situat în preistorie, urmărește peripețiile lui Krog, un erou civilizator a cărui călătorie în jurul pământului durează, în sistemul lui de referință, doi ani, dar în fapt se consumă, la fel ca în *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, de-a lungul unei vieți de om (copiii se transformă în luptători în timpul călătoriei; la întoarcere, femeia pe care o dorea în tinerețe este bătrână). Krog este un mut telepat, putând vorbi doar „graiul în cap", și, în același timp, un pion monoteist, „Toiag" al unui Tată din negurile începuturilor. Aventurile au inclusiv o componentă lingvistică: voiajul civilizator al lui Krog impune sau accelerează creșterea tulpinilor limbajului, declanșând, pe de altă parte, o serie de forțe de opoziție care duc la spargerea limbii unice. Se remarcă performanța autorului de a construi impresia de creștere în nivel a discursului lui Krog, ale cărui perspectivă și voce articulează romanul.

Editura Tritonic, prin colecția „fiction.ro", coordonată de Michael Haulică, a încercat să-i promoveze mai coerent pe unii autori români. Aici apare, sub semnătura lui Costi Gurgu (n. 1969), o operă de vârf a fantasy-ului românesc, romanul *Rețetarium* (2006). Scris în prima parte a anilor '90, dar fără a-și fi găsit un editor (accident tipic pentru condițiile precare ale pieței de carte din epocă), romanul este o combinație foarte originală de fantasy și *New Weird* cu accente horror, construind, cu baza într-un baroc gastronomic sofisticat și obscen, conceptul unei lumi bizantine, crude, nonumane, ființând în interiorul unui Leviatan. Arta culinară reglează toate raporturile sociopolitice, toate resorturile morale ale acestei lumi rabelaisiene în cheie SF. Autorul se impusese deja prin volumul *Ciuma de sticlă* (2000), în care povestirea titulară înfățișează înghițirea Bucureștiului de către o civilizație extraterestră; alte titluri sunt „Osânda", distopie a unei Românii fasciste, și „Iertarea", evanghelia parodică a nașterii unui nou Iisus la Craiova. Înainte să se dedice eforturilor de a se impune ca scriitor de limbă engleză, Gurgu a mai publicat în română volumul de povestiri *Cronici de la Capătul Pământului* (2011). *Ciuma de sticlă* este reluată într-o variantă rescrisă, una dintre modificări vizând schimbarea Bucureștiului inițial cu Toronto. Majoritatea textelor din *Cronici...* sunt antologice, atingând nivelul cel mai înalt la care s-a scris SF în România. Gurgu se numără printre cei mai buni autori români de SF/fantasy care au debutat după 1989. Atuurile sale sunt versatilitatea (pe fondul unei predilecții pentru fantasticul întunecat), tăietura profesionistă anglo-americană a textelor, precum și imaginația profund originală care reușește să asimileze motive românești într-un palimpsest internațional. În scrierile lui se observă nu o dată operațiunea de autohtonizare a motivelor fantasy internaționale (fenomen paralel celui din SF): povestirea „Albastre" imaginează un București fantastic-burlesc cu vampiri și sirene, „Dava zeilor" testează decorul autohton al mitologiei dacice, cu preoți ai lui Zamolxe stăpânind puteri magice, „Sămânță pripită" e, cu toate tușele gotice, o continuare parodică a basmului *Greuceanu*, în care eroul suferă de ejaculare precoce.

În același sens, Liviu Radu avea să deschidă prin *Waldemar* (2007) o serie de fantasy autohton, continuată prin volumele *Blocul câș* (2008), *O după-amiază cu*

bere şi zâne (2009) şi *Vânzoleli nocturne* (2012). Combinaţie de *heroic* şi *comic fantasy* în stilul Roger Zelazny din seria *Amber*, *Waldemar* valorifică mitologia românească şi internaţională a ielelor, pricolicilor ş.a., elaborând lupte fantastice inclusiv în decorul Bucureştiului cunoscut. Liviu Radu va deschide ulterior la Editura Nemira o nouă serie, de această dată *light fantasy*, prin *Armata moliilor* (2012), urmată de *La galop prin piramidă* (2013) şi *Înfruntarea nemuritorilor* (2014). Noua serie este un mix între *O mie şi una de nopţi* şi *Peregrinările lui Tuf* de George R. R. Martin.

Recent, prin seria BD *Harap Alb continuă*, o continuare influenţată de Tolkien a poveştii lui Ion Creangă, pe un scenariu de Marian Coman, au fost testate posibilităţile pieţei autohtone de a susţine un serial de benzi desenate. Nu întâmplător, genul ales este fantasy, în lumina notorietăţii globale de care se bucură în ultimul deceniu. Un *spin-off* al seriei este romanul lui Marian Coman *Haiganu. Fluviul şoaptelor* (2015), continuat prin *Haiganu. Furia oarbă* (2017).

În linii mari, fantasy-ul urmează acelaşi traseu precum SF-ul (formă globală care-şi caută un fond local – cu diferenţa că ultimul capătă accente mai specifice decât în cazul primului), lovindu-se însă de acelaşi impas: lipsa unei pieţe suficient de dezvoltate pentru ca acest gen să devină cu adevărat popular.

Autori reprezentativi de SF/F

Gheorghe Săsărman (n. 1941) debutează, ca majoritatea autorilor SF din primele decenii postbelice, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, în 1962. Textul de debut, „Cătălina. Poem din secolul al XXII-lea" (Premiul I la Concursul internaţional din şapte ţări socialiste), este o derivare liricoidă – marcată stilistic de repetiţii *à la* Zaharia Stancu – din „Luceafărul" eminescian, cu specificarea că partitura cosmică a lui Hyperion este preluată, literal, de un astronaut figurând biruinţa colectivă a oamenilor asupra cosmosului şi că de această dată Cătălina îl aşteaptă credincioasă. Urmează, publicate în foileton în aceeaşi colecţie, trei lucrări (dintre care două scrise în colaborare) având ca temă contactul problematic şi chiar fatal al cosmonauţilor pământeni cu varii civilizaţii extraterestre: *Catastrofa mezonică* (1963), miniromanul poliţist-SF *Proba tăcerii* (1965) şi *Cursă în vid* (1969). Rezultatele sunt în mare măsură naive, chiar puerile, trecerea timpului conferindu-le o doză de ridicol pe care în epocă nu vor fi avut-o. O primă mobilizare editorială propriu-zisă, în afara CPSF, se produce odată cu volumul de povestiri *Oracolul* (1969), unde sunt atinse cu relativă dexteritate teme obligatorii ale genului SF: roboţi, extratereştri, voiajul temporal sau, ca în nuvela titulară, citirea viitorului etc. Un câştig ar fi totuşi dat de încercările timide de tratare în răspăr a reţetei SF. Însă *Cuadratura cercului* nu doar că descoperă un prozator semnificativ superior celui etalat mai înainte, ci oferă ficţiunii speculative româneşti una dintre capodoperele sale. Subintitulat *Fals tratat de urbogonie* şi servit de formaţia de arhitect a autorului, volumul adună, în maniera lui Jorge Luis Borges sau Italo Calvino (ale cărui *Oraşe invizibile* au fost concepute în paralel cu textele lui Gheorghe Săsărman şi independent de acestea), o colecţie de schiţe pretins „documentate" ale unor oraşe imaginare,

unele cu atestare mitologică. În acest format când mai narativ, când mai descriptiv-eseistic se integrează optim diverse nuclee parabolice, morala (punctând în zona degradării umanului) fiind sugerată sau chiar marcată. O temă ar fi lupta oamenilor organizaţi în varii structuri urbane – de regulă, finalizată prin înfrângere – cu entropia, declanşată pe rând de factori ecologici, fantastici, supranaturali, umani, extratereştri. La data publicării, textele – care vorbesc adesea despre macroprocese de inginerie socială având ca ţel uniformizarea, deformarea sau privarea fiinţei umane – au amorsat inevitabile conotaţii politice, volumul fiind de altfel publicat într-o variantă cenzurată, deşi textele eliminate au putut fi tipărite chiar în epocă în reviste sau almanahuri. Traduse în engleză de Ursula K. Le Guin, urbogoniile (cuvântul a fost inventat de Adrian Rogoz pornind de la structura „cosmogoniei") vor avea şansa unei cariere internaţionale. *Himera* (1979) conţine povestirea „Evadarea lui Algernon", altă scriere importantă a lui Gheorghe Săsărman şi piesă de rezistenţă a literaturii SF autohtone. În titlu, dar şi în cuprins, apare „citată" sursa: nuvela clasică „Flori pentru Algernon" a lui Daniel Keyes. Tema este identică (manipularea inteligenţei în sensul creşterii coeficientului IQ), dar aceasta este singura datorie a autorului român, onorată de altfel exemplar într-un text subtil construit şi bine scris. Dintr-un laborator de cercetări genetice aflat pe o insulă securizată scapă, printr-un accident, virusul G, „al genialităţii", care afectează exclusiv persoanele cu inteligenţă inferioară. Această microsocietate este perturbată radical şi, din câte se poate infera din datele naraţiunii, următoarea staţie a virusului este lumea din exteriorul insulei. Cel care expune povestea, un ziarist mai degrabă mediocru, este el însuşi afectat de virus, iar textul surprinde dubla lui „deşteptare". Altă povestire care a reţinut atenţia criticii, „Puţin mai devreme", încercare de SF politic, nu şi-a transmis interesul dincolo de anii Războiului Rece: un savant descoperă modul de a neutraliza toate materialele fisionabile ale planetei şi ameninţă guvernele că îşi va pune descoperirea în practică în cazul în care nu vor interzice armele atomice. De aici, lung prilej de vorbe şi ipoteze, de satiră a politicii planetare de înarmare nucleară, într-o derulare care e percepută astăzi mai mult ca naivă. O dezbatere morală este propusă în romanul *2000* (1982): acesta exploatează tema colapsului milenarist provocat de un experiment ştiinţific produs de un uriaş accelerator de particule ce urmărea „să elibereze quarkurile din capcana particulelor nucleare", provocând în fapt apariţia unor culoare temporale prin care secvenţe ale trecutului pătrund în prezent şi invers. Inconştienta ştiinţă care a produs întreaga harababură apocaliptică este citată şi acuzată, în cuvinte naiv-umaniste, în faţa unui tribunal planetar din care fac parte Socrate, Newton, Einstein ş.a., transportaţi prin intermediul culoarelor temporale ce îşi dovedesc astfel o utilitate paradoxală (ele constituie problema şi totodată ajută la diagnosticarea ei). Din reţeta romanului nu lipseşte povestea de dragoste melodramatică. Pe aceeaşi temă a dezbaterii morale cu privire la responsabilitatea ştiinţei va fi construit şi romanul *Sud contra Nord* (2001), înfăţişând o lume postapocaliptică şi postştiinţifică, în care fanatismul religios încearcă să şteargă orice urmă a vechii tehnologii. Asemănările cu *Numele trandafirului* al lui Umberto Eco, deşi integrate şi speculate intertextual, nu servesc unei construcţii romaneşti insuficiente şi puerile, în ciuda încercărilor de a mixa coduri precum romanul de aventuri, distopia, povestea poliţistă şi cyberpunk-ul. O altă referinţă ar fi *Cantică pentru Leibowitz* de Walter

M. Miller Jr. În schimb, *Cupa de cucută* (1994, ed. a II-a 2002), extrapolând în cheie satiric-distopică experienţa de gazetar în comunism a autorului, reuşeşte să fie una dintre scrierile de vârf ale lui Gheorghe Săsărman, alături de „Evadarea lui Algernon" şi de *Cuadratura cercului*. Formula romanului cu cheie, prin care se camuflează şi exacerbează onomastic diverse caractere specifice din birocraţia partinică dejistă şi ceauşistă, reprezintă probabil o remanenţă a unor reflexe esopice create de vechiul sistem. Dar verva satirică produce pagini memorabile despre congresele de partid, cultul suprarealist al liderului, cozile la autobuz, destalinizare, planificarea „raţională" a alimentaţiei, activitatea ficţională în calitate de gazetar. Distopia propriu-zisă este încadrată de o ramă metanarativă, cibertextuală în prima ediţie a romanului şi fantastică în cea de-a doua. Romanul *Adevărata cronică a morţii lui Yeşua Ha-Nozri* (2016) imaginează materializarea lui Hristos în Münchenul contemporan, problematizând – în alt moment istoric decât o făcuse episodul Marelui Inchizitor din *Fraţii Karamazov* de Dostoievski – spectrul de reacţii suscitate de acest miracol sau de această fraudă.

Deşi a manifestat o versatilitate ilustrată în mai toate genurile şi speciile literare, Mircea Opriţă (n. 1943) este legat înainte de toate de literatura ştiinţifico-fantastică. Faptul că preferă conceptul de literatură de anticipaţie celui de SF este semnificativ. Referinţele sale sunt în primul rând H. G. Wells (căruia i-a dedicat o primă monografie românească în 1983), dar şi Jonathan Swift, ale cărui *Călătorii ale lui Gulliver* le-a continuat în distopia *Călătorie în Capricia. Cu adevărat ultima aventură a lui Gulliver* (2011). Autorul se raportează la un concept umanist de SF, gravitând în jurul unor întrebări esenţiale cu privire la viitorul umanităţii din perspectiva interacţiunii omului cu tehnologia, dar şi cu monştrii interiori. El este mai puţin interesat de recuzita paraliterară a genului, deşi o poate întrebuinţa la nevoie în calitate de prozator. În general, critica şi proza lui Mircea Opriţă insistă asupra literarităţii textelor. Altfel spus, validitatea estetică a textului SF precedă valoarea lui speculativă, anticipativă sau senzaţională. Volumele sale de povestiri – *Întâlnire cu meduza* (1966), *Nopţile memoriei* (1973), *Adevărul despre himere* (1976), *Figurine de ceară* (1978), *Semnul licornului* (1980), strânse într-o colecţie integrală în *Figurine de ceară* (2004) şi antologate foarte selectiv în *Povestiri de duminică* (2010) şi *Aşteaptă vremea ta* (2012) – sunt caracteristice pentru o astfel de perspectivă. Nuvela „Semnul licornului" oferă, de pildă, o meditaţie pe tema nemuririi (valorificată în trecere şi de Swift ori Borges): un savant bizar şi autodidact, George Biriş Delafrata, descoperă accidental la bătrâneţe secretul vieţii veşnice, dar nu şi pe cel al tinereţii eterne, autocondamnându-se astfel la o decrepitudine eternă. „Figurine de ceară" pleacă de la conceptul lui Lem din *Solaris*, al planetei care poate replica fiinţele şi obiectele, pentru a problematiza interacţiunea omului cu Cosmosul, care poate căpăta accente coşmareşti. Paginile de aici capătă episodic accente horror *à la* H. P. Lovecraft, autor pe care Mircea Opriţă l-a tradus şi comentat. O temă asemănătoare apare în povestirea „O floare pentru căpitan", în care creierul unui pilot interstelar este transplantat în trupul (hidos din punct de vedere antropic) al unui *alien*. Ideea centrală priveşte oroarea alienării prin separarea de ceea ce omul percepe a fi esenţa sa: este o idee chestionabilă şi conservatoare, dar felul în care autorul o pune în dispozitiv este memorabil. Autorul obţine rezultate de

vârf şi în zona subgenului *steampunk*; o ucronie situată în această zonă, „Alchimistul", explorează cu acute efecte de umor o Românie alternativă a anilor 2000, în care tehnologia modernă este înlocuită de alchimie. De altfel, ironia, umorul şi sarcasmul sunt arme fireşti în dotarea unui autor care-l preţuieşte pe Swift, dar şi în aceea a criticului obligat de fişa postului să reducă orice naraţiune la clişeu şi schematic. Astfel, o povestire timpurie, „Androidul şi prinţesa", obţinea efecte parodice superioare înlocuind prinţul din basmele clasice cu un android şi confruntarea dintre prinţ şi balaur cu o reprezentaţie teatrală. Însă principala scriere de factură parodică a autorului este romanul *Argonautica* (1970, reeditat într-o versiune amplificată în 1980). Obiectul satirei este literatura SF de factură realist-socialistă din anii '50-'60 ai secolului trecut, precum *Drum printre aştri* de Radu Nor şi I. M. Ştefan. Sunt deconstruite clişee ca romantismul revoluţionar naiv, schematismul tipologic, tipicitatea personajelor şi acţiunii, preeminenţa ideologică, recuzita de carton, ritmul butaforic al evoluţiei evenimentelor şi descoperirilor etc.

Deşi o primă antologie a povestirilor sale apare abia în *Moartea purpurie* (1995), Ovidiu Bufnilă (n. 1957) s-a remarcat de-a lungul anilor '80 ca unul dintre cei mai prolifici autori SF de proză scurtă. El ilustrează în fandom una dintre întruchipările cele mai caracteristice ale „optzecismului" *mainstream*. Specialitatea sa, configurată de timpuriu, e reciclarea cu distorsiuni, în zona paradoxului/absurdului/suprarealismului, a unor obiecte găsite într-o zonă intertextuală larg definită: benzi desenate, filme de serie B, clasici SF, satirici science-fiction precum Robert Sheckley sau Fredric Brown, discuri de jazz, filme şi romane *noir*, I. L. Caragiale şi Bufnilă însuşi, care se autoplagiază cu delicii. În lumea ficţiunilor sale, verosimilitate, motivare, cauzalitate, coagulare logică sau epică nu există decât eventual ca nişte noţiuni ireversibil alterate. Morţii şi viii, imaginarii şi realii se cuplează într-o fericire somnambulică a independenţei totale faţă de prejudecata vreunui realism. Cartea cea mai bună şi în acelaşi timp mai caracteristică (stilistic şi compoziţional), romanul *Cruciada lui Moreaugarin* (2001), reciclează în două module ce interferează parţial texte mai vechi ale autorului. Primul, cel propriu-zis epic, oferă povestea unui mercenar intergalactic hârşit în bătălii care de care mai sângeroase, cinic, sadic, argotic, înviat din morţi, neezitant când e vorba să mânuiască spanga, şi a cruciadei în care porneşte. Se valorifică un kitsch zgomotos şi ostentativ, de operetă science-fiction. SF-ul nu este aici mai mult decât un teritoriu de manevră sau un repertoriu de convenţii ale genului (matrice informaţionale, identităţi mobile detaşabile, replicabile, interschimbabile, mutanţi, ciudaţi, monştri, voiaje interplanetare, arme după ultimul răcnet al viitorului, decoruri imitate după grafica fanzinelor etc.), o pălărie din care autorul scoate ce vrea. Poveştii acesteia de carton reciclat şi resemnificat ironic i se face, într-un al doilea modul (ale cărui secvenţe alternează cu cele ale firului principal), un *upgrade*. Bufnilă ataşează poveştii principale o serie de marsupii narative sau eseistice, care remontează cu unele modificări texte mai vechi ale autorului („Şapte oameni cu joben" etc.). Legătura dintre cele două module este mai curând vagă, deşi unele ecouri (de pildă, onomastice) se transmit dintr-unul în altul.

Deşi optzecist, coleg de generaţie în SF-ul românesc cu Cristian Tudor Popescu şi Alexandru Ungureanu, DĂNUŢ UNGUREANU (n. 1958) debutează editorial abia la începutul anilor '90. Generaţia şi modelele se schimbaseră (William Gibson şi *cyberpunk*-ul fiind fetişurile, inclusiv stilistice, ale deceniului al zecelea), totuşi *Marilyn Monroe pe o curbă închisă* (1993) este, în contextul apariţiei, o scriere la zi şi, în afara contextului, una dintre cele mai bune cărţi din istoria genului în România. Identitatea lui Ungureanu e dată de încorporarea conceptului de univers SF într-o stilistică în acelaşi timp densă şi elastică, eterogenă şi personală. Accentul cade nu pe specularea unor idei SF (deşi ea nu e carentă), ci pe explorarea pur literară a discursului ce desfăşoară aceste idei. Insolitul nu este cultivat ca insolit, ci luat ca punct pentru un realism reflexiv al nefamiliarului. Contururile lumilor din *Marilyn Monroe pe o curbă închisă*, livrate nu o dată cu multe indeterminări şi ambiguităţi, favorizează o receptare *au ralenti*, îngreunată de structura vagă şi progresia nonlineară, focalizată pe stil şi secvenţă, iar nu pe partea de divertisment/acţiune. Nuvela amplă care dă titlul culegerii, cea mai cunoscută a autorului, speculează confuzia între realitate şi proiecţie mentală: un exerciţiu de ontologie solipsistă cu influenţe din Philip K. Dick şi *Solaris* al lui Lem, citat explicit în corpul textului. Altă piesă de mai mare întindere dezvoltă conceptul „invaziei" Pământului de o populaţie fantomatică, alcătuită din făpturi de ceaţă, imaginând o poveste de dragoste imposibilă din raţiuni de fizică („Ceaţă"). Ca şi „Zbor de pe muntele liniştit", prelucrare în termeni de comedie *high tech* a mitului lui Pygmalion, „Din nou acasă" apasă pedala cinismului pe ideea de creaţie, transformând-o într-o uvertură reprobabilă: doi astronauţi întorşi pe un Pământ mort ecologic eliberează din greşeală sporii mutanţi dintr-un container abandonat, provocând reaprinderea vieţii în forme ce trezesc oroarea. Specialitatea lui Ungureanu este ficţionalizarea în contururile unor lumi postapocaliptice şi mutante, în care noua supă cyber-umană nu mai aminteşte decât precar, cu distorsiuni, de vechea identitate a umanităţii: „Ploi târzii", „Soare sub flanşe", „Din nou acasă". Aceasta e şi structura care susţine romanul *Aşteptând în Ghermana* (1993), cu observaţia că e mai tranzitiv, mai direct, mai puţin modular şi reflexiv decât povestirile: naraţiunea e susţinută la persoana întâi de poliţistul mutant Yablonsky, un dur dintr-o specie post-raymondchandleriană. În *Basme geostaţionare* (2008), stilul lui Ungureanu s-a păstrat: preferinţa pentru explorarea postumanului, pentru mutanţi, mutaţii, pentru personaje din medii joase/decrepite, totul prins în fraze versatile, tăiate de dialoguri răstite sau elaborate. Din cele trei secvenţe ale antologiei (*Adâncurile*, *Cinci basme geostaţionare* şi *Alte ţinuturi*), cele mai bune sunt povestirile din ultima secţiune, mai întinse decât celelalte. *Noaptea în oraş, fără părinţi* concentrează materia unui roman (de altfel, va fi dezvoltat în 2016 într-un roman cu acelaşi titlu), nu în ultimul rând datorită bombardamentului conceptual (autorul a simţit de altfel nevoia să introducă un glosar care explică sumar cuvinte ca „musmus", „tranzactor", „salină", „frend", „eter", „coşar de aţă", „ceaţă de cifre" etc.). „Duh melancolic peste lumile lui Ryan" speculează un caz de interferenţă ontologică între o lume reală şi una imaginară (de fapt, tot reală), pe motivul foarte antitetic al invaziei barbarilor în Eden. „Anatomic Graffiti" etalează o lume violentă, soioasă, interlopă, organizată pe modelul fagurelui uman (inşii din grupurile de „frăţiori" pot avea o comunicare 100% telepatică şi empatică), controlată de

mecanismul represiv neofascist prin nanotehnologie („electrogaborii") sau prin mai frustra lobotomie. Cele „Cinci basme staţionare", cu un grad mai mare de relaxare şi ironie, vin din modelul Stanisław Lem în *Ciberiada* sau din *Cronicile interstelare*, în special „Picador îşi asumă riscul" (ajutat de o inteligenţă artificială angajată ca sfetnic – un microdispozitiv disimulat în ureche –, Picador îşi joacă la noroc cartea de aspirant la mâna unei domniţe, în cel mai rău şi mai probabil caz urmând să-şi piardă capul). Dintre povestirile din secţiunea *Adâncurile*, „Domus" alienează conceptul curent de „casă" prin cuplarea lui la un concept de lume totalitară şi aglomerată, în care sentimentul privatului s-a pierdut; „Larkin aranjează munţii" e construit pe contrastul dintre o lume virtuală *eco* şi decorul real al proiecţiei virtuale – un oraş posturban, plin de gunoaie. „Metoda pentru chitară" revine la temele favorite ale autorului – frontiera dintre uman şi nonuman într-o postumanitate distopică.

Pe baza povestirilor risipite în almanahuri, reviste şi antologii înainte de 1989, Cornel Robu îl diagnostica pe Silviu Genescu (n. 1958) drept „cel mai «american», cel mai «anglo-saxon» dintre autorii de science-fiction din România". Se putea remarca de la început calitatea literară a textelor, optim ponderată cu partea de concept sau de „idee SF". Spre deosebire de marea majoritate a scriitorilor români de science-fiction, autorul inhibă lirismul, foloseşte bine dialogul şi naraţiunea, cu o economie de mijloace care transformă textul în unităţi expert şlefuite, în plus nu ajunge să-şi trădeze nivelul de incompetenţă în chestiuni de conceptualizare ştiinţifică. *T de la Sfârşit* (1994) antologa o parte a textelor publicate în anii '80. Dintre textele remarcabile fac parte „Oraşul" (pe tema jocurilor posibil mortale în realitatea virtuală, aici asociate apariţiei unui oraş legendar) sau, într-o notă fantastică, „Imagini dintr-o lume îndepărtată" (având în centru proprietăţile eventual miraculoase ale unui vitraliu misterios). Se mai reţin povestirea intertextuală „Varianta Shakespeare" (în care, virusat de *Hamlet*, computerul unei nave o ia razna precum Hal, inteligenţa artificială din *Odiseea spaţială 2001*), „La sud de nicăieri" (variaţiune a motivului istoriilor alternative provocate de călătoriile în timp) sau „Privind spre «Titanic»" (joc ambiguizant în marginea relaţiei realitate-ficţiune). Mai puţin semnificative sunt farsele pe tema obiectului care îndeplineşte trei dorinţe („Bolovanul Bunei Speranţe") sau pe aceea a sfârşitului lumii („Game, set, match!"), deşi poate fi apreciată dinamica pe spaţii mici, utilă publicării în reviste. În culegerea cea mai bună a autorului, *Rock me Adolf Adolf Adolf* (2009), maturizarea şi saltul calitativ sunt evidente şi semnificative. Textul care expune cel mai bine clasa autorului este microromanul „'Da Noiz", combinaţie de thriller, SF şi roman de spionaj. De SF ţine în primul rând capacitatea de a specula într-un limbaj ştiinţific verosimil pe subiecte precum capacităţile extrasenzoriale (manipularea subiecţilor prin sunete – emisiuni de unde de joasă frecvenţă). Apar ca remarcabile versatilitatea stilistică şi enciclopedică (acţiunea, desfăşurată prin mai multe medii, are decor anglo-saxon, ca de altfel toată literatura lui Genescu), felul în care se punctează şi calibrează informaţia de detaliu, construcţia plină de suspans sau culoarea foarte naturală şi spontană pe care o au mai toate scenele. Notabile sunt şi „Zăpada de pe aripile îngerului" (pornind de la conceptul unei lumi *high tech*, ultracibernetizate, în care religiile sunt programate prin viruşi doctrinari, iar corpurile indivizilor sunt simple accesorii),

„Eroul local" (o super-inteligență artificială înscenează un atac terorist) și „Prințul cel trist" (povestire mai mult fantastică pe tema călătoriei în timp, având ca personaje ruși albi din emigrația pariziană). În rest, povestirea care dă titlul culegerii speculează ideea unei clone punkiste a lui Hitler, „Expresia finală" e o glumă în stilul Fredric Brown, iar „Ghost Story" tratează transferarea identității umane pe suport virtual (subiect atacat și de Bogdan Suceavă în romanul din 2008 *Vincent nemuritorul*).

Autor prolific, afirmat de-a lungul anilor '90 prin colaborarea cu povestiri și recenzii la *Jurnalul SF* și la majoritatea publicațiilor de gen, recuperând apoi într-un ritm editorial susținut întârzierea debutului în volum, Liviu Radu (1948-2015) este cel mai bun povestitor dintre scriitorii SF apăruți după 1989, perfect comparabil cu performanțele lui Vladimir Colin. Într-o generație preocupată de experimentele narative și limbaj (Dănuț Ungureanu, Sebastian A. Corn, Michael Haulică), Radu a ales calea unei literaturi mai tranzitive. Totuși, aceasta nu echivalează nici cu simplitatea – romanul său de debut *Trip-Tic* (1999) construiește o arhitectură complexă în baza unei simbolistici trinitare –, nici cu limitarea într-un subgen, autorul fiind unul dintre cei mai versatili prozatori SF. Scrierile sale SF pot fi împărțite în două categorii. Din prima fac parte ficțiunile speculative valorificând – de regulă, într-o notă horror – simbolistica iudeo-creștină. Pe lângă romanele *Trip-Tic*, *Opțiunea* (2004) și *Spaime* (2004), aici intră în bună parte povestirile din *Spre Ierusalim* (2000), *Babl* (2004), *Cifrele sunt reci, numerele-s calde* (2006) sau *Singur pe Ormuza* (2011). De pildă, „Iată, vin Colindătorii..." (din *Spre Ierusalim*) întoarce pe dos, în doar câteva pagini, simbolistica sărbătorilor, prin transferul ritualurilor cunoscute în lumea postapocaliptică a unor mutanți canibali. Alte povestiri valorifică mitul vampirilor sau pe cel al lui Jack Spintecătorul. În cea de-a doua categorie a scrierilor lui Liviu Radu intră ucroniile din *Constanța 1919* (2000), *Modificatorii* (2010) și *Chestionar pentru doamne care au fost secretarele unor bărbați foarte cumsecade* (2011). *Constanța...* rescrie istoria cunoscută de la sfârșitul Primului Război Mondial din perspectiva a trei istorii alternative în care România ar fi funcționat în zona de influență a Imperiului Austriac (formând Imperiul Austro-Român), a Rusiei și a Imperiului Otoman. Personaje istorice precum Tudor Vladimirescu capătă succesiv numele Theodor von Wladimyri, Tudor Vladimirov și pașa Vladimiroglu. Cu o ironie deloc disimulată, sunt speculate clișee din zona vulgatei etno-culturale.

Deși relativ eterogenă, acoperind zone precum SF, fantastic, erotic, *new weird*, *mainstream*, literatura lui Michael Haulică (n. 1955) stă sub semnul fascinației față de proza cyberpunk a lui William Gibson. Romanul modular *Transfer* (2012) oficializează și oficiază acest fetiș, inventând un viitor în care scriitorul canadian – citat obsesiv cu prima frază din „Chrome" – a devenit obiectul unui cult religios manifestat de secta „gibsonilor". De altfel, o vastă rețea intertextuală pune în mișcare cartea, amestecând citate din filmul *Casablanca* sau din peliculele lui Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, de unde este preluată structura modulară-repetitivă, reluând aceeași scenă, cu adaos de sens, din puncte de vedere diferite, și *Kill Bill*) cu clișee ale literaturii *noir* americane de tip Dashiell Hammett, totul suprapus unei lumi aducând cu aceea din prozele lui Gibson,

într-un stil asemănător până la nuanță cu acela al lui Gibson. Conceptul de bază al romanului – transferul prin care conștiința unui individ poate lua în posesie temporară corpul unui individ-gazdă – este de asemenea un vechi clișeu al SF-ului, folosit de la Robert Silverberg până la Horia Aramă. Totuși, nu se poate vorbi de o simplă pastișă. Operațiunea de citare și reciclare trimite, pe de o parte, la poetica postmodernă cu care numele lui Haulică a fost asociat din vremea în care își publica primele proze în *Jurnalul SF*, în prima parte a anilor '90. Pe de altă parte, pulsiunea intertextuală nu epuizează poanta romanului, autorul fiind suficient de puternic pentru a rezista autocontaminării cu textele-sursă. Precum în jazz, variațiile fac muzica. Cu toată influența, inclusiv stilistică, din zona cyberpunk, stilul lui Haulică are un indice marcat de originalitate în spațiul românesc, amestecând un suflu liric-melancolic pe jumătate reprimat, pe jumătate ofensiv, o frazare percutantă, o voce de regulă colocvială-argotică, ce ar putea aparține unuia dintre personajele lumilor sale, și participând, asemenea personajelor, la mișcarea epică. Din culegerea *Madia Mangalena* (1999), în special două piese au devenit clasice în fandom: „Noi, cei cu ochii arși" și „Jucător pe viață, indexat la Paladini". Ambele fac parte din ipoteza unui viitor în care războaiele reale s-au mutat în rețele virtuale, iar noii luptători se înfruntă în interminabile și alienante jocuri video. Alte texte remarcabile sunt „Mireasma târzie a morții", mișcare narativă escheriană într-o postlume de tip *Mad Max*, și „Mufiști, gofreni și noduri", variație pe tema stalkerilor din *Picnic la marginea drumului* al frații-lor Strugațki.

La fel ca activismul investit în fandom de autor, literatura lui Aurel Cărășel (n. 1959), strânsă doar parțial în volume, este abundentă și marcată de acute inegalități (neglijențe stilistice, abuz de invenții lexicale neintegrate în atmosfera textului ș.a.). În lumea postapocaliptică locuită de mutanți din *La capătul spațiului* (1997), Cărășel introduce scenariul arhetipal al unui nou început (finalmente ratat) produs de un cuplu de tip Adam și Eva. A fost caracterizat drept „cel mai SF roman românesc postdecembrist" (Radu Pavel Gheo) datorită cantității ridicate de locuri comune în materie de recuzită și narațiune. Principala scriere a autorului și una dintre piesele importante ale SF-ului românesc din postcomunism este masivul roman *Dumnezeule de dincolo de burta Universului* (2011), o ucronie în care un personaj dintr-o Americă a viitorului se trezește brusc în centrul unei conspirații ce urmărește eliminarea sa, descoperă că numele său este Cristofor Columb, călătorește către o Europă medievală în care Spania a fost cucerită de incași și navighează prin mai multe realități paralele care s-au substituit, într-o simultaneitate labirintică, realității originare.

Mihai-Dan Pavelescu (n. 1956) este unul dintre cei mai prolifici traducători români, cu un catalog de peste 300 de titluri. Deși a transpus cărți de cele mai diverse facturi, ficțiune și nonficțiune, importanța sa istorică ține de literatura science-fiction. Traducerile din William Gibson (*Johnny Mnemonic*, *Chrome*, *Neuromantul*) care au circulat în samizdat înainte de 1990 au inspirat nașterea generației cyberpunk din anii '90, care avea să-și găsească mediul de exprimare în revista *Jurnalul SF*. Lui îi mai datorează expresia românească autori ca Ursula K. Le Guin, Isaac Asimov, George R. R. Martin sau Dan Simmons. Versatilitatea

i-a permis să ofere soluţii elegante şi memorabile atât dificultăţilor literare (legate, de pildă, de bogata intertextualitate exploatată de Simmons), cât şi dificultăţilor asociate inovaţiilor neologistic-tehnologice din scrierile lui Gibson sau Greg Egan. Figură legendară în fandomul SF din România, Pavelescu a mai tradus însă şi autori-cult de literatură poliţistă, intraţi în canonul literaturii nord-americane, precum Elmore Leonard sau Raymond Chandler.

Policier

Literatura poliţistă apare în secolul al XIX-lea, urmând Revoluţiei Franceze şi prăbuşirii macrosistemului teologic de explicare a lumii; teologia este înlocuită de sisteme filozofice care încearcă să codifice raţional lumea. Detectivul este un agent nu doar al ordinii statale, ci şi al ordinii semiotice. Fie că este angajat al statului, fie că este detectiv particular, el nu poate accepta ca o crimă să rămână nerezolvată – nu poate accepta inexplicabilul. Literatura poliţistă este o invenţie burgheză, reflectând instituţii burgheze (de pildă, apariţia poliţiei moderne) şi un concept burghez de piaţă culturală. Pentru circulaţia ei sunt esenţiale ziarele, revistele sau fasciculele unde apăreau în foileton povestiri şi romane poliţiste: acestea erau semnificativ mai ieftine decât cărţile, încă foarte scumpe în prima parte a secolului al XIX-lea, putând astfel ajunge la un public mult mai larg decât elitele care avuseseră până atunci acces la tipărituri. Un public care ajunge să includă proletariatul urban care cumpăra *Misterele Parisului* sau fasciculele cu Sherlock Holmes. Nu în ultimul rând, literatura poliţistă este o invenţie occidentală, elaborată pe axa Anglia – Franţa – Statele Unite. În România, ea este o formă de import care se adaptează ulterior unor forme instituţionale în curs de modernizare. Începuturile stau sub influenţa romanelor senzaţionale franţuzeşti, în primul rând *Misterele Parisului* de Eugène Sue (1843). Aşa se face că într-un secol al XIX-lea românesc foarte sărac în romane apar titluri precum *Misterele Bucureştilor* de G. Baronzi (1862), *Mistere din Bucureşti* de Ioan M. Bujoreanu (I-II, 1862), *Condamnata* de Emanoil Arghiropol (1868), *Crima din Calea Moşilor* de Teochar Alexi (1887; prim roman de spionaj), *Otrăvitoarea din Giurgiu*, „roman criminal" de Panait Macri (1884), *Din memoriile unui procuror* de N. Rădulescu-Niger (1888), *Dramele Veneţiei sau pumnalele resbunătoare* (1889) şi *Clotilda sau crimele unei femei* (1891) de Alexandru I. Alexandrescu. Exceptându-i pe Baronzi şi pe Bujoreanu, este o literatură submediocră, producând cohii de mântuială ale unor mărfuri importate din Franţa. Lipseşte nu doar sistemul literar care să permită o performanţă decentă, ci mai ales ecoul în conştiinţa publică al unor instituţii moderne care să poată desfăşura anchete conform unui cod de legi formalizat, raţional şi obiectiv. În epocă, poliţia se bucură de un rău renume sintetizat de I. L. Caragiale în personajul Pristanda, corupt şi supus circumstanţelor politice. Or, şcoala romanului detectivistic din Franţa şi Anglia se consolidase tocmai sub influenţa unor sisteme penale fluente[1]. Primul

1. Vezi Luc Boltanski, *Énigmes et complots*.

roman polițist francez, *O afacere tenebroasă* (1841), este în aceeași măsură creația lui Balzac și a lui Vidocq, fostul criminal care avea să fondeze sub Napoleon *Sûreté Nationale*, sau a lui Fouché, întemeietorul poliției secrete în timpul Consulatului[1]. În ce privește reflectarea instituțiilor burgheze, specificul acestora a determinat specificul literaturii cu pricina. Luc Boltanski, de pildă, în analiza sa comparată a literaturii polițiste din Franța și Anglia, a arătat importanța diferenței dintre aceste țări: în Franța, poliția putea să recurgă la costume civile și prin urmare la deghizări, pe când în Anglia era obligată să poarte uniforma oficială. Astfel, în romanele franceze polițiștii au o imagine bună care le permite să fie personaje principale pozitive, în timp ce în Anglia Scotland Yard-ul are doar rolul de a-l seconda pe Sherlock Holmes (detectiv particular). În sinteză, deși în România este importată o formă (romanul polițist în forma lui primitivă de roman de mistere), deocamdată lipsește aici un sistem penal fluent care să inspire reflectarea lui în literatură.

O scurtă privire asupra romanului *Mistere din București* de Ioan M. Bujoreanu, publicat în două volume în 1862 (rău construit și cu o limbă care astăzi stârnește râsul, dar totuși important în istoria locală a genului). Principalul personaj negativ acționează sub identitatea George Negreanu, dar numele său real este de fapt Neagu Bolboacă, ascunzând o origine socială și etnică problematică în ochii lui Bujoreanu: „El își priimise nașterea de la niște părinți țigani, carii fuseseră mai întâi gazdă de hoți și locuise într-o pădure, în cualitate de cârciumari, și în urmă, temându-se a nu fi descoperiți de guvern, se strămutase ca clăcași în satul Ciochina din județul Ialomița, unde, pe lângă cultivarea pământului, lucrau ciure și linguri de lemn"[2]. Acest Bolboacă manifestă o mare mobilitate socială și reușește să se infiltreze în lumea bună din București. Aparatul de ordine apare, la rândul său, destul de ineficient și corupt: când fuge din București, Bolboacă nu are nicio dificultate să mituiască un căpitan care păzea bariera de la Podul Mogoșoaia; de asemenea, după ce Bolboacă comite o crimă, îl corupe și pe subprefectul care anchetează crima (de fapt, subprefectul ia punga de galbeni, dar îl trimite la închisoare). Din astfel de detalii se poate infera că sistemul penal funcționa ca o sită mai largă în cazul delictelor mai mici și ca o sită mai îngustă în cazul delictelor mai mari.

După această perioadă de pionierat, literatura polițistă nu se impune în România nici în perioada interbelică din secolul XX. Ea pierde lupta cu impunerea publică la nivelul literaturii de consum; în epocă se vând și se scriu cu precădere vieți romanțate și romane sentimental-senzaționale, mai puțin romane polițiste scrise în română (pentru că altminteri sunt colecții și edituri care traduc intensiv așa ceva). Altă explicație stă în ideologia dominantă a epocii, care favorizează mai curând iraționalismul și autenticitatea decât raționalismul. În Occident, deși în acest timp scrie Agatha Christie, anii '30-'40 sunt ani de decadență ai romanului polițist. Genul își atinge limitele, iar în urma acestui fenomen apare în Statele Unite romanul *noir*, în care detectivul nu mai reprezintă cavalerul unei

1. Roger Caillois, *Abordări ale imaginarului*, traducere de Nicolae Baltă, Editura Nemira, București, 2001, pp. 202-203.
2. Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, ediție îngrijită, note, glosar și bibliografie de Marian Barbu, prefață de Ștefan Cazimir, Editura Minerva, București, 1984, p. 43.

cruciade raţionaliste, ci, de regulă, un ins dur şi cinic pierdut între hăţişurile unor anchete cu implicaţii sociale. Totuşi, câţiva scriitori importanţi arată că nu dispreţuiesc literatura poliţistă: Mateiu I. Caragiale cu nuvela „Remember" (1924) şi cu romanul neterminat *Sub pecetea tainei*, Victor Eftimiu cu *Kimonoul înstelat* (1932), Mihail Sadoveanu cu *Baltagul* (1930) şi *Ostrovul Lupilor* (1941), Liviu Rebreanu cu *Amândoi* (1940). În *Kimonoul înstelat*, Eftimiu execută o parodie totală a romanelor cu detectivi. Romanul său, plasat la Paris, e supraîncărcat cu quiproquouri, cu lovituri de teatru, cu personaje deghizate care aruncă măşti după măşti (o literatură a „recunoaşterilor", studiată de Umberto Eco sub numele „agniţie", de care abuzaseră autori de consum ca Ponson du Terrail sau Pitigrilli[1]): deci formă fără fond, şi încă formă parodiată. În ce-l priveşte pe Sadoveanu, deşi în *Baltagul* şi în *Ostrovul Lupilor* criminalii sunt prinşi, ei nu sunt descoperiţi prin buna funcţionare a unor instituţii şi detectivi. În fond, sistemul legal-penal oficial este aproape cu totul absent. Vitoria Lipan descoperă singură crima, o anchetează singură, o judecă singură, o pedepseşte singură. Organul legii nu face decât să ia act de ce s-a întâmplat. Legea funcţionează, dar este o lege arhaică şi funcţionează în virtutea unor relaţii arhaice. Rebreanu, în *Amândoi*, se ocupă de nişte relaţii mai puţin arhaice. Victimele din romanul său poliţist fac parte din burghezie, sunt doi bătrâni soţi care se ocupă cu negustoria şi camăta. Spre deosebire de Sadoveanu, la Rebreanu mâna statului nu este invizibilă. O bună parte a romanului se ocupă cu procedurile anchetei. Doar că, până la urmă, criminalul nu este prins prin deducţiile judecătorului de instrucţie ce conduce ancheta (dimpotrivă, ancheta identificase în mod greşit vinovatul), ci prin confesiunea ucigaşei. Un ultim exemplu din epocă apare la Nicolae I. Ottescu în *Nunta de aur* (1941), roman plasat la începutul secolului XX, care propune o enigmă poliţistă (moartea neelucidată a unui bătrân boier), urmărind-o după tot tipicul procedural familiar codului detectivist (detectivi, suspecţi, proces şi dezbateri), pentru a o dizolva în ultimele pagini într-o poveste de dragoste cu sfârşit nefericit: boierul murise accidental în timp ce încerca să recreeze – în spiritul, nutrit din lecturi romantice în franţuzeşte, în care cuplul îşi trăise viaţa de-a lungul Belle Époque – scena de la balcon dintre Romeo şi Julieta. Pista falsă a romanului poliţist translează subtil într-un omagiu adus unei lumi patriarhale dispărute. În toate aceste cărţi, crimele se petrec, dar detectivii nu par să funcţioneze. Lucrurile se rezolvă fie de la sine, fie în virtutea unor relaţii arhaice. Explicaţia stă în primul rând în integrarea dificilă a modernităţii în materie de aparate instituţionale.

Perioada de aur a romanului poliţist va fi cea comunistă, în care statul cultivă programatic genul dintr-un motiv evident: suportul culturii de consum asigură o infuzare ideologică eficientă. Forma occidentală e puternică, fondul local – structurat în perimetrul ideologiei comuniste – e de asemenea puternic.

Un exemplu anecdotic pentru felul în care ideologia structurează materialul, ales dintr-un roman poliţist şi SF publicat în plin comunism: *Acţiunea Pirat* de Radu Nor (1970). Acţiunea e plasată într-un mileniu al treilea în care toate

1. Umberto Eco, „Agniţia: însemnări pentru o tipologie a recunoaşterii", în idem, *Supraomul de masă*, traducere de George Popescu, Editura Pontica, Constanţa, 2003, pp. 23-29.

contradicțiile ideologice au fost rezolvate în favoarea păcii și cooperării dintre popoare. Poate fi găsită aici o acțiune copiată din filmele cu James Bond: o eminență malefică și dementă (purtând, ecou al anilor imediat postbelici, un nume german) sustrage zece tone de material nuclear pentru a șantaja astfel omenirea cu exterminarea și a se instala în fruntea unui guvern mondial. Rolul lui James Bond îl joacă un grup de români: un savant, fata lui, logodnicul ei (triunghiul tipic al literaturii de spionaj din epocă), dar și câțiva oameni ai muncii: un furnalist din Reșița, un feroviar din Pitești, un pescar de lângă Sulina, un bucătar din Constanța ș.a. Exemplul cel mai spectaculos pentru maniera în care comunismul privea prioritatea bunelor intenții (ideologice, de clasa etc.) asupra competențelor apare spre sfârșitul romanului, când oamenii muncii dejoacă complotul. În acel episod, furnalistul de la Reșița se transformă ad-hoc, fără probleme, în cosmonaut, manipulând în spațiul cosmic material tehnologic sofisticat.

Literatura polițistă efectuează în epocă o serie de operațiuni utile regimului: îi pozitivează pe milițieni și securiști, înfățișându-i în ipostaze eroice; încurajează delațiunea și xenofobia sau măcar suspiciunea în fața străinilor; rescrie istoria conform ideologiei (de pildă, în romanele lui Haralamb Zincă dedicate momentului 23 august 1944); valorifică mitul României ca posesoare de *soft* uman ultracompetitiv, producând pe bandă rulantă invenții invidiate de toate țările lumii. Bine implementat editorial și lipsit de concurență reală cu literatura de afară (deși încă din anii '50 sunt traduși clasicii occidentali ai genului: Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie), policierul autohton (numit în derâdere și „miliție") atinge tiraje considerabile. Funcționează mai multe colecții specializate, în care apar sporadic și titluri traduse: „Cutezătorii" la Editura Tineretului, „Aventura" la Editura Albatros, „Scorpionul" la Editura Dacia, „Sfinx" la Editura Militară, „Fantomas" la Editura Junimea, „Delfin" la Editura Meridiane. Pentru o comparare a ofertei, exista o sigură colecție dedicată literaturii polițiste internaționale, „Enigma", la Editura Univers; multe titluri vin însă din URSS, Germania de Est, Cehoslovacia sau Polonia. Subgenul originar al romanului polițist din vremea comunismului în România (dar nu numai din România, ci și din China[1], URSS, Bulgaria[2], tot blocul de Est) este romanul luptei contrainformative împotriva dușmanilor regimului comunist, care conspiră să readucă vechiul regim. Acești dușmani pot fi de mai multe feluri: din interiorul sistemului (chiaburi care sabotează colectivizarea, foști legionari care luptă în munți, foști mari proprietari sau aristocrați); din exteriorul sistemului statal (în primul rând germani care în trecut au luptat de partea nazismului și acum s-au transformat în spioni ai capitalismului postbelic, deși apar și spioni americani, britanici etc.). Continuatorii vechiului sistem sunt din principiu suspecți. Nu e nevoie pentru asta să fi fost mare latifundiar sau mare industriaș. E suficient să locuiești într-o casă mare și veche sau să faci parte dintr-o familie situată în așa-zisa lume bună

1. Wei Yan, „Sherlock Holmes Came to China: Detective Fiction, Cultural Meditations, and Chinese Modernity", în Louise Nilsson, David Damrosch, Theo D'haen (eds.), *Crime Fiction as World Literature*, Bloomsbury Academic, New York – Londra – Oxford – New Delhi – Sydney, 2017, p. 254.
2. Mihaela P. Harper, „«In Agatha Christies's Footsteps»: *The Cursed Goblet* and Contemporary Bulgarian Crime Fiction", în *Crime Fiction as World Literature*, pp. 176.

pentru ca zarurile să se învârtă împotriva ta dacă exişti ca personaj într-un roman poliţist din comunism. Sistemul genului era astfel construit încât să dirijeze atenţia şi vigilenţa cetăţenilor asupra elementelor potenţial periculoase.

Există şi o categorie de duşmani mai relativi, care se înmulţesc, ca pondere, în romanele poliţiste după primele două decenii de comunism. Aceştia sunt micii întreprinzători pe care sistemul a început să-i permită din a doua parte a anilor '60, cunoscuţi şi sub numele „mandatari". În numeroase romane, administratorii de pensiuni, de restaurante apar în roluri negative. De asemenea, profesiile mai puţin regularizate, precum ale actorilor, cântăreţilor, sunt distribuite nu o dată în astfel de roluri. Personajele pozitive sunt, pe de o parte, ofiţerii de Securitate sau Miliţie (de la direcţia judiciară la cea economică, dar şi de circulaţie etc.). Cu timpul, pe măsură ce în ideologia cotidiană se stabileşte un portret din ce în ce mai negativ al ofiţerului de Securitate, unii autori vor simţi dificultatea de a gestiona astfel de personaje – care, evident, trebuiau să fie pozitive. Un exemplu: Mircea Vigu, eroul din romanele lui Nicolae Mărgeanu, se naşte ofiţer de Securitate în *A treia noapte fără lună* (1955) şi în *Bătălia nevăzută* (1957), primele cărţi în care apare şi luptă pe rând împotriva rezistenţei din munţi şi a unei reţele operate din Occident ce urmărea să pună mâna pe planurile unor zăcăminte radioactive, pentru ca în următoarele romane ale ciclului să îşi schimbe identitatea în aceea mai neutră de ofiţer la Miliţia Judiciară. Există şi alternative pentru rolul detectivului. Astfel, George Arion va distribui ca erou un ziarist, iar Vlad Muşatescu un scriitor. Alte personaje pozitive emblematice sunt de regulă profesori, fie profesori care fac cercetare în ştiinţe exacte (chimie, fizică), cu descoperiri revoluţionare, imediat aplicabile în fabrici şi uzine pentru a asigura saltul tehnologic, fie profesori de arheologie, care fac săpături în munţi şi descoperă tot felul de comori dacice, ce reprezintă „darul nostru şi al strămoşilor noştri pentru dacii ce s-or naşte liberi dincolo de zidurile cetăţilor războinice"[1]. Aceste două tipuri de bază de profesori[2] sintetizează obiectivele sau fantasmele regimului: configurarea unei tehnocraţii capabile să asigure relativa autarhie a regimului, scurtcircuitând importul şi *update*-ul de tehnologie din Occident; configurarea unei inteligenţii care să participe la păstrarea ideologiei dominante comuniste. Desigur, toţi aceşti profesori au un rol ambiguu, ei se pot transforma oricând în trădători. De pildă, în *Reversul medaliei*, romanul din 1979 al lui Nicolae Mărgeanu, apare personajul Mihnea Gelep, cibernetician de vârf în România, dar şi descendent al unei vechi familii boiereşti – ceea ce permite împuşcarea oportunistă ideologic a încă unui iepure, acela al luptei de clasă; el vinde afară secrete tehnologice româneşti, apoi se degradează până la limitele inferioare după ce emigrează în Italia şi apoi în Statele Unite, devenind omul unei oculte infracţionale cu acoperire internaţională. Tocmai de aceea, se sugerează, este utilă Securitatea: pentru a păzi toate aceste comori. Pentru că raţiunea acestui rol de protector al Securităţii este foarte bine integrată în literatura

1. Gabriel Iuga, *Comoara regilor daci*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.
2. Triunghiul cel mai des întâlnit e format dintr-un bătrân profesor, din fiica lui şi din tânărul asistent/lector al bătrânului profesor. Apropo de emanciparea femeilor, fiica face de regulă figuraţie romantică ori casnică: îl ajută pe tatăl său cu munca academică şi/sau se îndrăgosteşte de asistentul lui. Rolul fiicei e de a figura trecerea moştenirii umanist-comuniste (altfel abstracte, ca orice capital intelectual) de la generaţia matură la cea tânără.

poliţistă comunistă, citind aceste romane (publicate, încă o dată, în plin comunism), îi putem vedea pe securişti cum violează secretul corespondenţei (ca să facă bine), cum (tot ca să facă bine) acţionează în poziţii de acoperiţi (de pildă, la deplasările în străinătate, pretind că sunt ingineri etc. etc.). Alţi autori reprezentativi sunt Rodica Ojog-Braşoveanu, Theodor Constantin, Horia Tecuceanu, Chiril Tricolici ş.a.

Rezolvarea crimelor din *Cercul magic* (1965), întâiul roman notabil al lui Nicolae Mărgeanu (1928-1994), prelucrează aproximativ tema din *Strangers on a Train*, filmul lui Hitchcock: potenţialii suspecţi fac schimb de victime, asigurându-şi astfel alibiurile prin uciderea unui necunoscut. Tema suportă variaţiuni prin introducerea între iţele istoriei a unui maestru „nietzschean", un nazist membru Gestapo, a cărui paidetică criminală se află la rădăcina tuturor dramelor din roman, inclusiv a artei întunecate, antiumaniste, profesate de unul din personaje. *Romanul care ucide* (1970), cea mai bună carte a autorului, exploatează abil trucuri metatextuale *à la* Şcoala de la Târgovişte: naratorul, autor de romane poliţiste avându-l ca erou pe prietenul său Mircea Vigu, se trezeşte implicat ca suspect într-o anchetă condusă chiar de Vigu, „ficţiunea" sa. Complicaţii metatextuale suplimentare apar prin faptul că toate persoanele din grupul restrâns al suspecţilor cunosc opera naratorului şi personajul anchetatorului. Mai mult, însuşi criminalul foloseşte ca alibi manuscrisul ultimului roman, încă inedit, avându-l ca erou pe Vigu. Pe scurt, toată lumea cunoaşte convenţiile romanului poliţist şi face trimiteri docte la diverse creaţii de gen, precum romanele Agathei Christie: o feerie intertextuală, autoironică, dar nu într-atât încât să uite să-şi livreze mesajul moralizator. În *Reversul medaliei* este atacată pe mai multe filiere tema – prezentă mai mult sau mai puţin direct şi în romanele anterioare – antitezei dintre România socialistă şi Occidentul corupt, cu metastaze interlope. Vigu îşi găseşte un *doppelgänger*, un dublu malefic, în persoana unui văr din Ardeal, emigrant la a doua generaţie, care se întoarce în România încercând să i se substituie lui Vigu, cu care seamănă fizic până la identitate, pentru a pune mâna pe banii *gang*-ului lui Gelep, întors şi el pe ascuns în România. Mai toate personajele occidentalilor, odată ajunse pe teritoriul României comuniste, sunt puse de Nicolae Mărgeanu să facă figuraţie ca admiratori ai bogăţiilor naţionale: negativii admiră pe rând blazonul paşaportului românesc, profesionalismul Miliţiei române, calitatea maşinii Aro, pantele domoale ale dealurilor argeşene şi buchetul ţuicii învechite. Aceste surse de comic involuntar fac un contrast destul de curios cu mecanismul metanarativ bine uns al romanului, abundând, iarăşi, în trimiteri livreşti şi scamatorii textuale. *Reversul medaliei* este romanul în care Vigu se apropie cel mai mult de profilul nonconformist al lui James Bond (motiv pentru care autorul, într-o notă introductivă, îşi prezintă scuze adevăraţilor poliţişti din România comunistă pentru a le fi denaturat etica în ficţiunea sa): de pildă, la o singură masă consumă rom cubanez şi mai multe sticle de bere şi vin, încheind cu coniac Doina, după care nu are niciun scrupul în a conduce maşina.

Spre deosebire de SF, gen care între 1948 şi 1989 şi-a structurat un sistem mai solid, ce a supravieţuit căderii comunismului, romanul poliţist a trecut după 1989 printr-un proces de lichidare. Nu doar pentru că valul de traduceri a zdrobit încercările de supravieţuire ale scriitorilor autohtoni. Dacă SF-ul era legat de o

recuzită ce putea eluda localul tipizat socio-ideologic, romanul poliţist era mult prea dependent de personajele sale, miliţieni şi securişti – printre cele mai antipatizate figuri ale regimului. Între puţinii autori (re)editaţi în postcomunism se numără cu precădere aceia ai căror detectivi erau ziarişti (cazul George Arion) sau ai căror eroi erau de fapt antieroi (Rodica Ojog-Braşoveanu); însă chiar şi pentru aceştia capacitatea de a se autoedita (Arion) s-a dovedit decisivă pentru supravieţuire. Există şi câteva excepţii, începând cu Pavel Coruţ, un fost ofiţer de contrainformaţii. El debutează ca autor prin romanul *Quinta spartă* (1992), vândut, potrivit autorului, într-un tiraj de sute de mii de exemplare, ce deschide seria *Octogonul*, în care vor apărea circa 100 de volume. Romanele lui Coruţ se bazează pe o combinaţie specifică între recuzita literaturii de spionaj şi a literaturii science-fiction, împănată eficient cu teorii ale conspiraţiei implicând un serviciu românesc de informaţii ficţionalizat ca Octogonul. Un alt reprezentant notabil al genului în postcomunism e Eugen Ovidiu Chirovici. Cărţile par traduse dintr-un autor occidental. Aceste clone în gama unor nişe paraliterare occidentale semnalează, pe lângă versatilitatea omologabilă a lui Chirovici, atât o încercare a câmpului literar românesc de a contracara concurenţa traducerilor din spaţiul anglo-american prin reproducerea lor autohtonă, cât şi drama aceluiaşi câmp literar de a beneficia de o piaţă de desfacere atât de îngustă, încât conceptul „literatură de consum" nu reuşeşte să fie performant comercial, eşuând în zona experimentelor metaliterare. Într-adevăr, odată cu ascensiunea teoriilor postmoderne începând cu anii '80, literatura poliţistă, împreună cu toată literatura de consum, suportă o reabilitare în interiorul literaturii şi metaliteraturii *mainstream*, fiind acum pozitivată în noua democraţie a genurilor literare, care încearcă să uite vechea împărţire între cultura înaltă şi cultura joasă. Raportarea teoretică la literatura poliţistă începuse încă din perioada interbelică. Camil Petrescu exprimă în *Teze şi antiteze* (1936) opinii foarte negative (folosindu-se însă de exemple mediocre şi nespecifice). Însă Paul Zarifopol, care îngrijise şi o antologie a prozei fantastice, arată simpatie genului. Din Tânăra Generaţie, Constantin Noica traduce intens astfel de romane pentru „Colecţia celor 15 lei" de la Editura Ig. Hertz, de pildă *Un omor în trăsură* de Fergus Hume, iar Mircea Eliade publică în *Oceanografie* un fel de adeziune la literatura poliţistă, citându-l însă pe Edgar Wallace în calitate de „condei ales" şi făcând o suprapunere utilă, însă legitimă doar parţial, între genul detectivistic şi literatura de aventuri. Mihai Ralea, în eseul „Literatura de senzaţie" din volumul *Valori* (1935), după ce îi reproşa ca „defect capital" intriga „extrem de previzibilă", recomanda acest tip de literatură – care include şi literatura poliţistă – scriitorilor români:

> Idealul românului e să fie mereu lucid, maliţios, critic, bătrân. El nu are abandonări, uitări de sine, cufundări nevinovate în epoci de fericire, de mult trecute. E mereu la pândă, şiret şi ironic, mereu conştient într-o luptă pentru existenţa care nu-i acordă niciun armistiţiu şi nicio vacanţă. În el nu ţâşneşte niciodată sursa primitivă a vechilor mituri. El nu cunoaşte încântarea întineririlor subite. De aceea poate la noi mai mult ca oriunde ar trebui încurajat elementul epic al poveştilor generoase, stupide şi fermecătoare. E recreaţia care ar înnobila puţin[1].

1. Mihai D. Ralea, *Valori*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1935, pp. 126-127.

Dintre romanele lui Cezar Petrescu, G. Călinescu le aprecia pe acelea detectivistice – *Baletul mecanic*. N. Steinhardt recenzează sistematic romane polițiste (începând cu eternul E. Wallace). În perioada comunistă, dincolo de interesul mai mult sau mai puțin moderat arătat genului de critici ca Mircea Iorgulescu, Voicu Bugariu, Dan Culcer, o anumită penetrare a structurilor polițiste în literatura „serioasă" s-a produs în cărți de Nicolae Breban (*Animale bolnave*) sau Marin Preda (*Cel mai iubit dintre pământeni*), dar și în poezie, unde volumul *Poem* (1973) de Mircea Ivănescu se prezintă ca roman polițist. Începând cu anii '60, sub influența Noului Roman francez apare subgenul „falsului roman polițist", care utilizează ancheta detectivistică – precum Alain Robbe-Grillet în *Gumele*, *În labirint* etc. – ca motor și pretext pentru experimente și explorări narative. Aceste tendințe devin normă în proza optzeciștilor și a celor care-i continuă (Mircea Cărtărescu, Ion Manolescu, Caius Dobrescu ș.a.). Astfel, deși literatura polițistă din România își pierde după 1989 piața din comunism, ea își câștigă un loc în literatura *mainstream* și în teoria predată în universități.

Totuși, o renaștere relativă a literaturii polițiste ca gen de consum este în curs, în special prin acțiunea Editurii Tritonic, condusă de Bogdan Hrib, el însuși autor în domeniu; noile scrieri semnate de Daniel Timariu, Teodora Matei, Lucian Dragoș Bogdan, Petru Berteanu, Lucia Verona, Irina Munteanu ș.a. încearcă să insereze în structura genului structura socială postcomunistă. În același timp, prin pentalogia formată din romanele *Moarte în ținutul secuilor* (2017), *Praf în ochi* (2017), *Recviem pentru nimeni* (2018), *Cu inima-n dinți* (2019) și *Lumea de dincolo* (2020) – fiecare raportându-se la același set de fapte din perspective narative diferite, ca în *Cvartetul din Alexandria* al lui Lawrence Durrell –, Caius Dobrescu se întoarce asupra comunismului, investigând prin corelații dinamice între anii '50, anii '80 și anii de postcomunism traumele nevindecate. Seria lui Dobrescu poate fi citită ca post-scriptum demitizant al literaturii polițiste din comunism.

Thriller

Tratarea separată a acestei categorii poate fi discutabilă, întrucât sub această etichetă pot intra atât romane SF, cât și policier-uri, romane de spionaj, erotice ș.a.m.d. Ceea ce particularizează thrillerul este ritmul său, calitatea de *page-turner* programat să nu poată fi lăsat din mână. Tocmai fiindcă nu se întreține din utilizarea unor mitologii tematice strict recognoscibile de comunități locale de fani, precum romanul polițist sau științifico-fantastic, ci doar din calitatea de *entertainment*, thrillerul este mai dependent de o piață de carte structurată. Până în 1990, această piață a fost asigurată de autori ai unor romane de spionaj precum Haralamb Zincă, Horia Tecuceanu, Rodica Ojog-Brașoveanu, Chiril Tricolici ș.a., scutiți, prin protecționismul programului de traduceri, de concurența profesioniștilor occidentali ai genului. Însă în postcomunism valul de traduceri a zdrobit încercările de supraviețuire ale scriitorilor de felul celor amintiți, cu excepția Rodicăi Ojog-Brașoveanu.

Principalul autor de thrillere după 1989 este PAVEL CORUŢ (n. 1949). Romanele lui se bazează pe o combinaţie specifică între recuzita literaturii de spionaj şi a literaturii science-fiction, împănată eficient cu teorii ale conspiraţiei implicând Securitatea[1] şi continuările ei postcomuniste (mai bine zis, cele ficţionalizate sub numele Octogon, şi nu Serviciul Român de Informaţii, despre care scriitorul are păreri mai curând negative[2]). Dacă în primele volume din serie aparenţele realismului sunt păstrate relativ (deşi superspionul român Petre Varain, eroul lui Coruţ, deţine puteri parapsihologice a căror verosimilitate este cvasinulă), ulterior *Octogonul* va evolua către dinamica unui meci galactic având România drept agent activ de partea forţei binelui. Evoluţia de la un conspiraţionism planetar la unul galactic poate fi observată în dilatarea referenţială a termenului „bubuli", prin care Coruţ identifică agenţii răului. *Quinta spartă* dădea explicaţia „bubuli = scorpioni = sionişti", în linie cu conspiraţionismul antisemit cultivat în structurile vechii Securităţi şi contaminat cu fantasme *evergreen* privind natura iudaică a ocultei financiare. Ulterior însă, seria *Octogonul* va depăşi această identificare, făcând din bubuli agenţi planetari ai antiromânismului, respectiv ai răului. Evoluţia poate fi motivată şi de epuizarea repertoriului de „dezvăluiri" privind revoluţia din decembrie 1989, care fac obiectul primelor volume, urmată de căutarea unui filon mai senzaţionalist. Formula tipică a romanelor lui Coruţ lipeşte o primă secvenţă ficţională de tip *adventure*, avându-l ca erou pe spionul Petre Varain, de o secvenţă finală aşa-zis „nonficţională", avându-l ca erou pe însuşi Coruţ, pozând în investigator al realităţii imediate (de la revoluţia română până la ascensiunea ISIS). La 84 de volume după *Quinta spartă*, în *Stăpânii din umbră* (2008), Petre Varain şi-a pierdut soţia şi copilul, ucişi de „sionişti", s-a recăsătorit, dar are şi un copil cu o extraterestră din misiunea extraterestră ce supraveghează Pământul, condusă de Zamolxe (căruia membrii Octogonului i se adresează cu „domnule comandant") şi ascunsă în Carpaţi (cu implicaţia că România are pile

1. Un pasaj caracteristic pentru versiunea lui Coruţ asupra Securităţii din perioada 1962-1989, structurată în antiteză cu Securitatea „kominternistă" din primul deceniu şi jumătate de comunism: „[După 1962] Securitatea nu mai reprima; de asta avea grijă partidul, imensul aparat de propagandă, mass media total aservită, carieriştii, slugarnicii, codoşii, oportuniştii. În aparatul informativ îşi făcuse loc inteligenţa românească, spiritul românesc, ideea de dreptate, legalitate şi adevăr. Securistul român nu mai semăna deloc cu pitecantropul kominternist, nu purta bâtă, nici pistol, nu bătea, nu urla, nu impunea. El convingea, cel mai adesea prin puterea spiritului şi justeţea unor cauze. Acest lucru a înspăimântat serviciile secrete adverse: aderenţa teribilă pe care o căpătase serviciul secret în rândurile populaţiei" (Pavel Coruţ, *Quinta spartă*, ediţia a II-a, Editura Gemenii, Bucureşti, 1992, p. 126). Antiteza, evident, priveşte şi presupusa diferenţă dintre spiritul sovietic al primei Securităţi (văzută negativ) şi cel curat românesc al celei de-a doua Securităţi (văzută ca fenomen cvasirenascentist). Desigur, înainte de 1990, şi Securitatea din anii '50 avusese o imagine invariabil bună în proza din România. Chiar şi în romane relativ critice, precum *Galeria cu viţă sălbatică* (1976) de Constantin Ţoiu, unde securistul care îl anchetează pe Chiril Merişor este un intelectual fin care citează în franceză din Victor Hugo. Printre excepţiile relative se numără *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda, în care un securist brutal de etnie maghiară nu înţelege jocul de cuvinte din scrisoarea care duce la condamnarea lui Victor Petrini; însă se poate replica de fapt că aici calitatea negativă este repartizată unui reprezentant al minorităţilor naţionale.
2. La Coruţ, Octogonul este un serviciu românesc secret de informaţii diferit atât de Securitate/DIE, cât şi de SRI/SIE.

„sus"). Varain însuși, supus unor mutații prin tehnologia extraterestră, a devenit pe jumătate *alien*. Octogonul este în topul serviciilor secrete globale (având acces inclusiv la tehnologia extraterestră amintită, care-i permite câștigarea a miliarde de dolari). Cu toate acestea, România, deși are de partea sa forțe extraterestre, rămâne „la fundul grămezii" (o contradicție pe care Coruț nu o poate explica altfel decât dând periodic vina pe prostia oamenilor simpli). Totuși, structura sociologică se păstrează intactă, iar membrii Octogonului rămân aceiași – comandantul Cremene, lipoveanul bețiv și afemeiat Bălaiul, geniul tehnologic Orozan (un omolog *low budget* al lui Q din *James Bond*). Rasismul (inclusiv antisemitismul) și clișeele etnice continuă să fie la mare preț. Schema narativă se păstrează în toate volumele: Varain și membrii Octogonului pleacă într-o misiune – de căutare a unui artefact sau a unei informații, de vânare a unei organizații oculte (masoni, ISIS, Oculta retrogradă etc.) –, finalizată cu succes maxim. Variază doar informațiile istorice de *background*; un volum din 2016, *Viitorul creator*, se referă la Brexit și la candidatura lui Donald Trump la președinția SUA[1].

Cu tot succesul de public din ultimul deceniu postcomunist, Coruț nu are mulți succesori sau imitatori care să fi încercat să-i reproducă reușitele. O explicație stă în slaba reprezentare autohtonă a genului thriller pe piața românească; acesta nu a reușit să se nască după 1989, sufocat de concurența traducerilor.

Printre puținele exemple pozitive de autori de thrillere românești ce pot fi citate se numără Adrian Onciu (n. 1968); romanul său *Cercul Kagan* (2007), care exploatează teme de actualitate, precum terorismul sau ecologismul, oferă un model autohton relativ performant prin reproducerea unei rețete occidentale (însă cu material local minim, astfel încât romanul pare tradus).

Alături de Pavel Coruț (căruia îi este însă mult superior), Eugen Ovidiu Chirovici (n. 1964) este principalul reprezentant în materie de literatură de consum în România postcomunistă. Chirovici a devenit subiect în *The Guardian*, întrucât a reușit să vândă un thriller scris în engleză pe o sumă ce putea atinge, potrivit articolului, șapte cifre. Chirovici nu era un necunoscut[2]. Debutând în 1991 cu două romane de acțiune, *Masacrul* și *Comando pentru general*, Chirovici a abordat o paletă largă de genuri: literatura nonficțională senzaționalistă din *Misterele istoriei. Religie, politică, bani* (2005), romanul istoric-medieval de tip

1. Două cuvinte despre umorul involuntar abundent. Deși Varain poate trece, la propriu, prin stânci, se poate teleporta, își poate anihila telepatic dușmanii („pizmașii") și poate vedea viitorul, el nu se poate abține de la fumat. Infiltrat cu trudă într-o bază masonică secretă, păzită de agenți înarmați până în dinți, Varain iese din dulapul în care se ascunsese și merge pe terasă ca să tragă o țigară. Sau: după ce recuperează un cristal extraterestru ce are proprietatea de a-l întineri pe cel care-l atinge jumătate de oră, Varain – care până atunci beneficiase netulburat de tehnologie extraterestră – se adresează cititorilor: „Vă întrebați de ce nu visez să folosesc ocazia pentru a mă întineri barem cu vreo zece-cincisprezece ani? Pentru că, în sufletul meu, am rămas un țăran, amicii mei. Manipulările astea genetice mi se par contrare legii firii" (Pavel Coruț, *Stăpânii din umbră*, Editura Ștefan, București, 2008, p. 160).
2. Consilier de stat pentru probleme economice al prim-ministrului Adrian Năstase (2002-2003), președinte cu rang de secretar de stat al Agenției Naționale pentru Întreprinderi Mici și Mijlocii din cadrul Guvernului României (2003-2007), consilier al Consiliului de Administrație al Băncii Naționale a României (din 2008). De asemenea, a îndeplinit funcția de Mare Maestru al Marii Loji Naționale din România (2003-2010).

Umberto Eco în *A doua moarte* (2006), romanul comic în *La broasca leşinată. Balada unui pierde-vară* şi *Suflete la preţ redus* (ambele din 2007), literatura conspiraţionistă în *Labyrinth.com* (2009), *hard-boiled* de tip Raymond Chandler în *Voodoo* (2010), horror *à la* Stephen King în *Pulbere neagră* (2010), *policier*-ul parodic în *Cine a ucis-o pe Nora Jones ?* (2011) şi *Sanitarium. Locul în care nimic nu este ce pare a fi* (2012). Exceptând *La broasca leşinată. Balada unui pierde-vară* şi *Suflete la preţ redus*, toate cărţile par traduse dintr-un autor occidental: decorurile şi personajele sunt internaţionale, fără niciun substrat românesc, iar calitatea este perfect onorabilă într-un context global, fără a suferi de amatorismul caracteristic puţinilor autori români ce abordează literatura de consum. Sunt clone cvasiperfecte ce semnalează două lucruri aflate cumva în conflict: 1. încercarea câmpului literar românesc de a contracara concurenţa nimicitoare a traducerilor din spaţiul anglo-american prin replicarea acelor cărţi traduse (Chirovici oferă cópii de o calitate ridicată, cu „arome identic naturale", cum scrie pe unele etichete); 2. drama aceluiaşi câmp literar românesc de a avea o piaţă de desfacere atât de îngustă, încât „literatura de consum" nu prea reuşeşte să fie performantă comercial. *The Book of Mirrors* (2017) nu era prima lui carte în engleză. Au precedat-o două traduceri după titluri apărute anterior în română: *Hoodoo Creek* (2012) şi *The Second Death* (2014). Strategia iniţială nu dăduse roade; ca atare, Chirovici a schimbat-o: şi-a luat un agent literar de la Peters, Fraser, Dunlop (Londra) şi a scris (dacă nu cumva a apelat de fapt la un *ghost writer* traducător) direct în engleză. Au urmat contractul, contractele, traducerile, articolul din *The Guardian* etc. *Cartea oglinzilor* e, în linia thrillerelor lui Chirovici publicate în România, elegantă stilistic, rafinată intelectual şi ingenioasă compoziţional. Un roman poliţist sub formă de puzzle, în care enigma veche de mai bine de două decenii a asasinării unui profesor strălucit şi vag mefistofelic trece prin trei perspective diferite, oarecum în felul *Cvartetului din Alexandria* al lui Lawrence Durrell. Un manuscris misterios, un jurnalist newyorkez şi un bătrân detectiv vor reprezenta cei trei paşi către aflarea adevărului; revelaţia finală lasă un postgust melancolic. Se observă totuşi lipsa de realitate a Americii lui Chirovici. E o Americă în mare parte compusă din referinţe (seriale, cărţi şi muzici) accesibile unui român născut în anii '60. Cine citeşte un roman de Stephen King va fi înecat în mulţimea de branduri şi de culori care pictează Americana. În romanul „american" al lui Chirovici, personajele privesc *Dirty Dancing* şi *The Muppets*, citesc Hemingway şi Paul Auster, îl urmăresc pe Larry King, ascultă Sonic Youth şi cam atât – referinţe transamericane asupra Americii, care ajunseseră până în România.

Un alt titlu relevant este *Biblia pierdută* (2015) al debutantului Igor Bergler (n. 1970). La o primă vedere este una dintre sutele de clone ale romanului *Codul lui Da Vinci* de Dan Brown (inclusiv grafica copertei are reminiscenţe din acea zonă): un secret secular îngropat adânc, conspiraţie planetară, indicii ascunse în diverse artefacte, asasini misterioşi şi eficienţi, turism cultural, un cuplu util narativ ş.a.m.d. Însă cartea se dovedeşte mult mai inteligentă şi mai palpitantă decât ar fi părut la o primă vedere: roman conspiraţionist *à la* Dan Brown, excelent documentat şi construit la scară mare, el oferea o sinteză între un material local (Vlad Ţepeş/Dracula) şi o formulă literară internaţională (thrillerul conspiraţionist). În plus – lecţie învăţată de la Umberto Eco –, *Biblia pierdută*

este mult mai autoironic și mai metaficțional decât producțiile lui Brown, continându-și propria rețetă, împreună cu autodeconstrucția ei. Pe pagina de Wikipedia a romanului scrie că s-ar fi vândut peste 130 000 de exemplare[1]. După doi ani, Igor Bergler recidivează cu *Testamentul lui Abraham*, tot un thriller conspiraționist, care, în buna tradiție a genului, imaginează societăți secrete și povești pe principiul *connect everything*: de la Alexandru Macedon până la papa Ratzinger și Donald Trump, trecând prin Biblioteca din Alexandria, Eldorado, fasciști, Holocaust. Spre deosebire de *Biblia pierdută*, Bergler a renunțat aproape cu totul la componenta românească (tematică, spațială), păstrând doar câteva trimiteri la ascendența românească a lui Charles Baker, eroul său. Romanul abundă în trimiteri literare, de la Cervantes, Umberto Eco sau manuscrisul lui Voynich (prezent și în *Solenoid*-ul lui Cărtărescu) până la Borges (povestirea *Moartea și busola* a acestuia din urmă este integrată aproape *ne varietur*). Și personajele poartă nume cu rezonanțe livrești sau cinefile – Petra Menard (de la Pierre Menard a aceluiași Borges), Mabuse, Caligari. Lungi discuții intelectuale sau povești despre cărți pierdute ale Antichității interferează cu secvențe *over the top* de acțiune. Desigur, thrillerele erudite nu sunt chiar o raritate în librăriile occidentale. Însă o asemenea încărcătură de inter- și metatextualitate este neobișnuită în literatura de consum. Romanul lui Bergler ilustrează mai curând ideea de roman metaficțional postmodern.

Benzi desenate

Istoria benzilor desenate[2] repetă aproape didactic modelul general de evoluție a literaturii de consum în România: rudimente precomuniste – dezvoltare în comunism – luptă pentru supraviețuire în postcomunism. Înainte de 1948 există o serie de publicații dedicate benzilor desenate (*Dimineața copiilor*, *Universul copiilor*), care valorifică personaje autohtone precum Haplea, Păcală ș.a. pe scenarii de Moș Nae (Nicolae Batzaria) și cu ilustrații de Constantin Jiquidi, Ary Murnu, Charles Benedek. Însă abia în comunism genul se va bucura de o dezvoltare sistematică, pe fondul preocupării regimului de educarea ideologică a copiilor și adolescenților prin intermediul unui format accesibil, care combină imaginea și textul. Așa apar publicații și suplimente ca *Arici Pogonici*, *Luminița*, *Cutezătorii*, *Luceafărul copiilor*, *Orion*, dedicate parțial sau integral fenomenului. Și chiar colecții specializate, precum cea de la Editura Stadion de la începutul anilor '70. Principalii ilustratori sunt Sandu Florea (*Harap Alb continuă*, după Ion Creangă; *Taina galionului*, sc. Radu Theodoru; westernurile *Colții șacalului*, *La sud de Rio Bravo*, sc. Nicolae Frânculescu), Livia Rusz, Puiu Manu. Aceștia poartă influența artiștilor de la *Pif*, a lui Hugo Pratt, Moebius ș.a. Genurile în care lucrează sunt de predilecție BD-ul istoric, SF sau de spionaj. Nu întâmplător, unul dintre cei mai productivi scenariști este Radu Theodoru.

1. Accesată pe 2 februarie 2019.
2. Lucrarea fundamentală pe subiect, pe care o urmăresc îndeaproape în această secțiune, este Dodo Niță, Alexandru Ciubotariu, *Istoria benzii desenate românești. 1891-2010*, cu o prefață de Adrian Cioroianu, Editura Vellant, București, 2010.

După 1989, genul cunoaşte o scurtă perioadă de expansiune, prin publicaţii precum *Carusel*, apoi o brutală contracţie, provocată de contracţia pieţei de carte, dar şi de emigrarea unor ilustratori de vârf ca Sandu Florea. Alţii emigraseră încă din comunism, ajungând, precum Mircea Arapu, să deseneze pentru *Pif*.

În anii din urmă, odată cu creşterea pieţei de carte, BD-urile au primit un nou impuls prin traducerea unor serii precum Tintin, Corto Maltese, Asterix etc. Editura Art are o colecţie specializată în care a publicat *Watchmen* de Alan Moore şi a început seria *Sandman* a lui Neil Gaiman. *Adevărul* relansase la sfârşitul anilor 2000 seria *Rahan* în zeci de mii de exemplare, explorând nostalgia cititorilor de *Pif* din comunism.

Apare şi BD original. Unul dintre cei mai buni ilustratori este Alex Tamba, asociat din păcate unor scenarişti mistic-reacţionari – *Elabuga* (2011, sc. George Drăgan). Originea naţionalistă a genului în România nu se dezminte, dovadă că istoricul Adrian Cioroianu a scris pentru Puiu Manu un scenariu – *Căpitanul RO*, vol. I: *Război în inima Europei ?* (2016) – care s-ar vrea un omagiu, dar nu reuşeşte decât o parodie stângace după Radu Theodoru & co.[1].

Influenţa BD-ului asupra literaturii a fost mai mult indirectă. Patapievici, în *Zbor în bătaia săgeţii*, evocă primele sale amintiri cu *Pif* şi pasiunea pentru Corto Maltese al lui Pratt. Neoconservatorii români par să fie atraşi de Corto Maltese, progresistul erou al lui Pratt, căruia Mircea Mihăieş i-a dedicat un volum (2014), ca şi Ioan Stanomir (*Camera obscură. Vis, imaginaţie şi bandă desenată*, 2014). Alt scriitor fascinat de Corto Maltese este Sebastian A. Corn. În fine, Andrei Mocuţa a publicat *Superman vs. Salinger* (2018), în care utilizează convenţiile genului într-o serie de proze scurte.

Principalul fan al genului este însă Ion Manolescu, care propunea în volumul *Benzile desenate şi canonul postmodern* (2011) includerea în istoriile şi dicţionarele literare a unor desenatori precum Puiu Manu, Mircea Arapu sau Sandu Florea (autori care nu şi-au scris singuri scenariile, precum Hergé, autorul lui Tintin, sau Hugo Pratt, creatorului lui Corto Maltese ; ei au lucrat de regulă cu scenarişti în cel mai bun caz mediocri).

Un autor reprezentativ: Puiu Manu. Lansat în 1957 la revista *Cravata roşie* şi impus impetuos în reviste de profil precum *Arici Pogonici*, *Luminiţa* sau *Cutezătorii*, dar şi prin numeroase cărţi ilustrate ori albume publicate în vechea colecţie „Stadion" (*Toate pânzele sus !*, 1973 ; refăcut în culori în 2010), Puiu Manu (n. 1928) este unul dintre puţinii ilustratori care au supravieţuit în România după ce căderea comunismului a făcut desuete – cel puţin într-o primă fază – vechile scenarii şi planşe. Manu a reuşit nu doar să-şi reediteze o serie din vechile titluri, ci şi să publice mai multe albume noi. Acestea pot fi împărţite în două

1. Citez descrierea de pe pagina editurii : *„Căpitanul RO. Război în inima Europei ?* este prima apariţie editorială dintr-un proiect care va conţine mai multe volume ce îl au în prim-plan pe supereroul BD Căpitanul RO. Însoţit de cele două simboluri ale Daciei şi Romei, ursul şi acvila, şi ajutat de prietenii săi (Profesorul Decenew, Jeanne D'Orléans, Ana Manola, Căpitanul Trac, Cneazul Igor şi Shadow U.S.), Căpitanul RO reuşeşte în acest prim volum să elucideze misterul secării albiei Dunării, deconspirând planurile diabolice ale Baronului M." (Adrian Cioroianu, *Căpitanul RO*, vol. I : *Război în inima Europei ?*, Editura Adenium, Iaşi, 2016).

categorii. În primul rând, adaptări după clasici adresate copiilor și adolescenților, executate pentru Editura Casa Radio (de aici și CD-urile cu piese radiofonice atașate): *Omul invizibil* (2011; adaptare după H. G. Wells), *Peripețiile lui Ulise* (2012; în colaborare cu Alexandru Ciubotariu), *David Copperfield* (2013; adaptare după Dickens). În al doilea rând, BD-uri după scenarii originale: *Dim. Sarabandă în Golful Aden* (2012) și *Ioniță Tunsu. Un haiduc de București* (2013), ambele cu scenarii de Marius Leștaru. *Sarabandă...* reia un personaj mai vechi, creat în 1968 (protagonist al albumelor clasice *Tânărul și marea* și *Busola nu arăta nordul*, publicate la începutul anilor '70 în colecția „Stadion" cu scenarii de Octav Pancu-Iași), relansându-l într-un thriller internațional care păstrează însă coordonatele umanitariste, de „luptător pentru pace", ale lui Dim Dunăreanu; paginile color scot în evidență frumoase peisaje maritime desenate în maniera lui Hugo Pratt. *Ioniță Tunsu* e un omagiu adus paraliteraturii de la sfârșitul secolului al XIX-lea, romanelor cu haiduci care au marcat începuturile lui Mihail Sadoveanu; filonul cât se poate de actual al luptei contra inegalităților se asortează cu urmăriri spectaculoase prin subteranele Bucureștiului. *Trei luni de vacanță în trecut* (scenariu de C. Diaconu) a apărut prima dată în revista *Universul copiilor*, între 1990 și 1991, fiind reeditat în 2016 de Editura Lex Comics, care încearcă și eșuează din nou să lanseze pe piața românească comics cu supereroi Marvel[1]. Este așadar o lucrare ce surprinde mai multe contexte: al conceperii (comunismul care-i infuzează ideologia), al publicării (primii ani postcomuniști, în care piața benzilor desenate supraviețuiește o vreme din inerție), al reeditării (într-un moment ce mizează pe nostalgia unor cititori formați în comunism). Povestea, pe scurt: o echipă de exploratori și exploratoare cu aspect adolescentin (publicul-țintă al *Universului copiilor*) călătoresc din 2090 în trecut, deturnați de un malefic profesor ajutat de un robot reprogramat pe ascuns. Ajungând în Epoca de Piatră, adolescenții reușesc să reprogrameze robotul, întorcându-l de partea binelui – deși, spre consternarea cititorilor lui Isaac Asimov, chiar și când acționează de partea binelui, robotul Xerses încalcă legile roboticii („Un robot nu are voie să pricinuiască vreun rău unei ființe umane sau, prin neintervenție, să permită ca unei ființe omenești să i se facă un rău" etc.), arzându-i cu laserul pe bunii sălbatici. Taberele în conflict intervin asupra istoriei, provocând în timp record apariția civilizației Atlantidei. Dată fiind apropierea temporală de decembrie 1989, albumul nu sare departe de convențiile din comunism ale BD-urilor: personajele pozitive sunt foarte pozitive, cele negative sunt foarte negative (mai puțin robotul, care reușește cumva să performeze la ambele categorii), mesajul general este antirăzboinic și antireligios. Cel puțin până la finalul care aduce o ambiguitate ce șterge diferențele dintre buni și răi în favoarea unei perspective mai cinice asupra istoriei umanității: oricât de bine intenționat ar fi omul alb multilateral dezvoltat, până la urmă acei „ceilalți" cu care intră în contact devin victimele lui.

1. *Trei luni de vacanță în trecut*, benzi desenate de Puiu Manu, scenariu de C. Diaconu, cu prezentări de Dodo Niță și Adrian Cioroianu, Editura Lex Comics, București, 2016.

Literatură pentru copii

În comunism există edituri specializate în literatura pentru copii (Editura Ion Creangă) şi adolescenţi (Editura Tineretului, transformată apoi în Albatros), după cum în Uniunea Scriitorilor există o secţiune dedicată literaturii „pentru copii şi tineret", care include – va continua să includă şi după 1989 – şi literatura de aventuri, SF sau poliţistă. După 1989, piaţa se contractă – Editura Ion Creangă dă faliment, iar Albatros îşi schimbă profilul. Editura Nemira preia monopolul asupra SF-ului. Abia în anii 2000 şi mai ales 2010 reîncep editurile să dedice colecţii specializate acestei nişe, care, odată cu voga occidentală a unor serii precum *Harry Potter*, înregistrează vânzări uriaşe: Grupul Editorial Corint, Grupul Editorial Art, Polirom, Humanitas, Nemira ş.a. Doar că acum taxonomizarea nişei se face, după moda occidentală, mult mai specializat decât în comunism; copilăria şi adolescenţa – generice în comunism – sunt descompuse în segmente de vârstă (2-5 ani, 11-12 ani), deşi sunt introduse şi segmente mai generale, precum Young Adult. Dintre numeroasele volume publicate de autori români pot fi amintite în primul rând *Enciclopedia zmeilor* de Mircea Cărtărescu (2002) şi cele trei volume din seria Rostogol semnate până în prezent de Lavinia Branişte, cu ilustraţii de Andrei Măceşanu: *Rostogol merge acasă* (2016), *Rostogol păzeşte pepenii* (2017) şi *Rostogol şi vulcanii noroioşi* (2018). Dacă volumul lui Cărtărescu este un exerciţiu ludic de cartografiere a unor clase de fiinţe fantastice (zmeii), inspirată poate şi de povestirea lui Stanisław Lem din *Ciberiada* despre balaurii imaginari, seria Laviniei Branişte, deşi de asemenea fantastică prin antropologizarea unor animale, atinge o serie de fenomene din România postcomunistă, începând cu migrarea forţei de muncă.

Romance

Romance-ul nu se bucurase de un nume bun în critica românească. Deşi în comunism existaseră colecţii specializate, precum „Romanul de dragoste" de la Editura Eminescu, cu tiraje de zeci de mii de exemplare, în care erau publicaţi autori de toată mâna (de la nume *highbrow* ca Henry James, asimilate forţat categoriei „literatură de dragoste", până la literatură de consum de tip Octav Dessila), genul ca atare a continuat să întâmpine rezistenţă.

Printre excepţii s-a numărat romanul *Arta conversaţiei* (1980) de Ileana Vulpescu (n. 1932), un fenomen de public vândut într-un tiraj iniţial de 100 000 de exemplare şi confirmat prin zeci de cronici (nu toate pozitive)[1]. Este tipic pentru instituţionalizarea privirii masculine în literatura română faptul că personajul

1. Un prim studiu sistematic în Elena Zaharia-Filipaş, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, Bucureşti, 2004.

principal din *Arta conversației* înfățișează „un model utopic al femeii perfecte"[1] din perspectiva unei priviri falocentrice:

> Silvia Capan, biochimista, era o femeie frumoasă, și mai ales frapantă, care la patruzeci și opt de ani nu arăta nici treizeci și cinci, îmbina cele trei elemente esențiale ale frumuseții feminine: formă, carnație, colorit, înaltă de 1 metru 71, cântărea 60 de kilograme distribuite cu atenție farmaceutică. Dacă sculptorul, artistul care trebuie să știe ce să elimine dintr-o piatră, natura, în cazul Silviei Capan, fusese maestrul care știuse ce imperfecțiuni mărunte să lase operei finite: pe cele menite nu să-i strice armonia ci s-o facă mai caldă și s-atragă atenția asupra ei. Privită-n ansamblu, Silvia părea un lujer încununat cu un boboc roz-alb de trandafir, desfăcut cochet și dând imbold spre cercetarea petalelor înrourate în care bănuiai că se ascund catifelări și subtile parfumuri. [...] Din adolescență și până la patruzeci și opt de ani câți avea în momentul acela, Silvia Capan nu-și schimbase genul, amestec de clasic și de french cancan, perfect asortat cu clasicismul și cu barocul făpturii ei; coafură blondă lăiață, cu lațe pe frunte, fard puțin dar esențial, subliniind albăstrimea ochilor și agresivitatea gurii, îmbrăcăminte turnată, din țesături care se mulau ca pielea pe trup, pânză topită, cașa, triplu voal, velur – cu câte-un umăr căzut șui, croieli clasice la stămburi fistichii, croieli fistichii la stofe de mare finețe, cu un mers drept, fără fățâieli, dar nu știu cum că parcă lăsa mereu în urmă o fesă, *numai bine cât să nu dea pace ochiului spectator*[2].

Urmașa Ilenei Vulpescu după 1989 este IRINA BINDER: lideră de vânzări în materie de *romance* autohton, dar și autoare colonizată de standarde provocate de fantasmele masculine. O scriere caracteristică este *Străinul de lângă mine* (2018). Eroina Alessia este tânără, bună la suflet, foarte frumoasă („era mai mult decât frumoasă, era splendidă. Înaltă, grațioasă, cu un păr blond închis lung și vălurit ca marea, cu ochi imenși de un albastru ireal, ca al florilor de nu-mă-uita, cu un corp de clepsidră prețioasă"), sensibilă, bogată (a primit o moștenire, dar lucrează și la o multinațională), dar și nefericită și atât de nesigură, încât și-a făcut un cont de Facebook cu poza altei femei. Eroul Eduard este de asemenea tânăr, bogat („un prosper om de afaceri" în industria IT), implicat în acțiuni caritabile, arătos, dar de asemenea nesigur pe sine, așa că își face un cont de Facebook sub un nume fals, Andrei, și cu poza de profil a altuia. Alessia și Eduard/Andrei se cunosc pe Facebook și se îndrăgostesc unul de altul. Urmează doi ani de relație platonică în regim virtual – Eduard se teme că o va pierde pe Alessia când tânăra va afla că poza lui de profil era falsă și că deci o mințise. Așa că atunci când Alessia forțează o întâlnire după doi ani, Eduard trimite la întâlnire în locul lui un prieten, pe Vlad, care se va prezenta drept Andrei. Întâlnirea are loc și, fatalitate, Alessia întreține relații sexuale cu Vlad (crezând că acesta e Andrei). Cuprins de remușcări, Vlad îi mărturisește că de fapt el nu este Andrei, dar că „adevăratul" Andrei (adică Eduard, pe care însă Vlad nu-l demască) are un suflet bun și o iubește foarte mult etc. Alessia se simte trădată de Andrei și îi trimite acestuia (adică lui Eduard) un mesaj pe Facebook cum că totul s-a terminat între ei. Doar că Eduard nu vrea să renunțe la Alessia, așa că

1. *Ibidem*, p. 158.
2. Ileana Vulpescu, *Arta conversației*, Editura Cartea Românească, București, 1981 (subl. mea).

închiriază o garsonieră lângă apartamentul ei şi în curând va începe cu ea o nouă relaţie, de astă dată sub identitatea Eduard. Gata cu minciunile, minus cele prin omisiune (pentru că deocamdată nu-i spune Alessiei că el este Andrei) şi minus ascultatul pe la uşi (pentru că, bineînţeles, Eduard o iubeşte atât de mult pe Alessia, încât iese tiptil pe hol şi trage cu urechea de câte ori femeia primeşte o vizită). Ingredientele cărţii cuprind personaje puternic idealizate, reduse în mare la calităţi aspiraţionale: femei frumoase, independente şi bune, dar nefericite, pe de o parte; bărbaţi frumoşi, bogaţi, manieraţi şi maturi, de cealaltă. Evident, până la sfârşit nu mai există „de o parte" şi „de cealaltă", pentru că prin aportul bărbaţilor frumoşi, bogaţi şi maturi, femeile frumoase, bune şi nefericite vor deveni fericite. Nu doar perechea Eduard-Alessia va sfârşi în cea mai deplină fericire, ci şi alte două cupluri vor culege roadele bunătăţii arătate de romancieră. Tot ce reprezintă aceste personaje este o pornografie fantasmatică de tipul „şi tu poţi fi fericit(ă), e suficient să ţi-o doreşti". Pe lângă lozinci, ele livrează o sporovăială continuă pe teme motivaţionale şi erotice; ideea tuturor discuţiilor ar fi că sufletul e tot ceea ce contează, deşi, pe de altă parte, toată mizanscena sugerează puternic că mult mai mult contează banii. O discuţie tipică e aceea în care Alessia începe prin a-i spune unei prietene bulimice că „femeile plinuţe nu sunt de aruncat la gunoi" şi sfârşeşte prin a o trimite la salon: „Manichiura ta lasă de dorit, tenul tău ar avea nevoie de o vizită la cosmeticiană". Pe scurt, toate clişeele de gen sunt confirmate din plin: a nu merge la cosmeticiană echivalează cu a anula „până şi cea mai mică fărâmă de feminitate din tine". Fiecare pagină transmite panseuri de genul: „Mirosea a femeie iubită, a fericire, a grădina Raiului cu toate florile şi fructele pământului"; „Ştia că o femeie singură este ca un templu foarte protejat şi greu de cucerit"; „Alex a luat cealaltă ceaşcă şi a sorbit puţin din ceai, fără să facă zgomot, ca un bărbat educat ce era. — E delicios! Interesantă combinaţia de mentă şi zmeură. Ai senzaţia că au făcut dragoste ca să ne încânte nouă simţurile". Nu în ultimul rând, cartea oferă un mesaj creştin. Mâna lui Dumnezeu este mâna invizibilă care reglează economia de tip *romance* din romanul Irinei Binder. Ea devine însă vizibilă pe ultima pagină a romanului, încheiat în fanfară prin: „Întotdeauna când oamenii şi viaţa lasă în urma lor cicatrici în inimile altor oameni, când suntem în genunchi şi cu sufletul în lacrimi, Dumnezeu ne ridică şi ne vindecă"[1].

1. Irina Binder, *Străinul de lângă mine*, Editura For You, Bucureşti, 2018, *passim*.

90 de volume de ficțiune reprezentative pentru perioada 1990-2020

1. Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, *Femeia în roșu* (1990)
2. Ioan Mihai Cochinescu, *Ambasadorul* (1991)
3. Cristian Tudor Popescu, *Vremea Mânzului Sec* (1991)
4. Radu Țuculescu, *Umbra penei de gâscă* (1991)
5. Ioan Groșan, *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* (1992)
6. Alina Mungiu-Pippidi, *Evangheliștii* (1993)
7. Alexandru Ecovoiu, *Saludos* (1995)
8. *Motocentauri pe acoperișul lumii*, volum colectiv al mișcării Quo Vadis? realizat după o idee de Ionuț Bănuță (1995)
9. Radu Aldulescu, *Amantul Colivăresei* (1994)
10. Jolán Benedek, *Sufletelul Iustinei* (1996)
11. Mircea Cărtărescu, *Orbitor* (I-III, 1996-2007)
12. Adrian Oțoiu, *Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita* (1996)
13. Mircea Horia Simionescu, *Paltonul de vară* (1996)
14. Dumitru Țepeneag, *Hotel Europa* (1996)
15. Dan Perșa, *Vestitorul* (1997)
16. Cornel George Popa, *Nesimțitul* (1997)
17. Simona Popescu, *Exuvii* (1997)
18. Claudia Golea, *Planeta Tokyo* (1998)
19. George Cușnarencu, *Trandafirul tăcerii depline* (1999)
20. Mircea Daneliuc, *Marilena și câteva voluptăți* (1999)
21. Petru Cimpoeșu, *Povestea Marelui Brigand* (2000)
22. Nora Iuga, *Sexagenara și tânărul* (2000)
23. Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului* (2000)
24. Radu Paraschivescu, *Balul fantomelor* (2000)
25. Ovidiu Verdeș, *Muzici și faze* (2000)
26. Adriana Bittel, *Întâlnire la Paris. Unsprezece povestiri* (2001)
27. Alina Nelega, *Ultim@ vrăjitoare* (2001)
28. Dumitru Radu Popescu, *Falca lui Cain* (2001)
29. Bogdan Popescu, *Vremelnicia pierdută* (2001)
30. Sorin Stoica, *Dincolo de frontiere* (2002)
31. Alexandru Vakulovski, *Pizdeț* (2002)
32. Ștefan Agopian, *Fric* (2003)
33. Alexandru George, *Oameni și umbre, glasuri, tăceri* (2003)

34. Norman Manea, *Întoarcerea huliganului* (2003)
35. Răzvan Petrescu, *Mici schimbări de atitudine* (2003)
36. Octavian Soviany, *Textele de la Monte Negro* (2003)
37. T. O. Bobe, *Cum mi-am petrecut vacanța de vară* (2004)
38. Ionuț Chiva, *69* (2004)
39. Gheorghe Crăciun, *Pupa russa* (2004)
40. Marin Mincu, *Jurnalul lui Dracula* (2004)
41. Petre Barbu, *Blazare* (2005)
42. Filip Florian, *Degete mici* (2005)
43. Dumitru Radu Popa, *Skenzemon!* (2005)
44. Vasile Baghiu, *Ospiciul* (2006)
45. Costi Gurgu, *Rețetarium* (2006)
46. Ion Manolescu, *Derapaj* (2006)
47. Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour* (2006)
48. Răzvan Rădulescu, *Teodosie cel Mic* (2006)
49. Ana Maria Sandu, *Fata din casa vagon* (2006)
50. Ioan Lăcustă, *Luminare (Coborârea în text)* (2007)
51. Dan Stanca, *Noaptea lui Iuda* (2007)
52. Horia Ursu, *Asediul Vienei* (2007)
53. Virgil Duda, *Ultimele iubiri* (2008)
54. Ion Iovan, *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan* (2008)
55. Doina Ruști, *Fantoma din moară* (2008)
56. Dan Sociu, *Nevoi speciale* (2008)
57. Dănuț Ungureanu, *Basme geostaționare* (2008)
58. Ioana Pârvulescu, *Viața începe vineri* (2009)
59. Cristian Teodorescu, *Medgidia, orașul de apoi* (2009)
60. Varujan Vosganian, *Cartea șoaptelor* (2009)
61. Marin Mălaicu-Hondrari, *Apropierea* (2010)
62. Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!* (2010)
63. Caius Dobrescu, *Minoic* (2011)
64. Emilian Galaicu-Păun, *Țesut viu. 10 × 10* (2011)
65. Marta Petreu, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* (2011)
66. Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul* (2011)
67. Alexandru Vlad, *Ploile amare* (2011)
68. Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013)
69. Matei Vișniec, *Negustorul de începuturi de roman* (2013)
70. M. Duțescu, *Uranus Park* (2014)
71. Nicolae Avram, *Mamé* (2016)
72. Radu Cosașu, *Viața ficțiunii după o revoluție* (2016)
73. Dan Alexe, *Pantere parfumate* (2017)
74. Florin Chirculescu, *Greva păcătoșilor sau Apocrifa unui evreu* (2017)
75. Cătălin Pavel, *Chihlimbar* (2017)
76. Bogdan-Alexandru Stănescu, *Copilăria lui Kaspar Hauser* (2017)
77. Gabriela Adameșteanu, *Fontana di Trevi* (2018)

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

78. Iulian Bocai, *Ciudata și înduioșătoarea viață a lui Priță Barsacu* (2018)
79. Irina Georgescu Groza, *Noaptea dintre lumi* (2018)
80. Dan Lungu, *Pâlpâiri* (2018)
81. Raluca Nagy, *Un cal într-o mare de lebede* (2018)
82. Bogdan Suceavă, *Avalon. Secretele emigranților fericiți* (2018)
83. Tatiana Țîbuleac, *Grădina de sticlă* (2018)
84. Simona Antonescu, *Ultima cruciadă* (2019)
85. Lavinia Braniște, *Sonia ridică mâna* (2019)
86. Maria Manolescu, *Vânători-culegători* (2019)
87. Mihai Radu, *Contaminare* (2019)
88. Bogdan Răileanu, *Teoria apropierii* (2019)
89. Corina Sabău, *Și se auzeau greierii* (2019)
90. Bogdan Coșa, *Cât de aproape sunt ploile reci* (2020)

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a patra

Evoluţia poeziei

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 14

Postmodernismul. Neoexpresionismul

Postmodernismul

„sunt o oglindă purtată de-a lungul unei oglinzi."
Mircea Cărtărescu, „Pace şi realism"

Poezie şi realism

Optzeciştii şi-au definit noutatea prin noul raport cu „realul" pe care îl descoperă poezia lor, reproşându-le în acelaşi timp generaţiilor anterioare – în special şaizeciştilor – „incapacitatea [...] de raportare la real"[1]. Reprezentanţii generaţiei – Mircea Cărtărescu[2], Alexandru Muşina, Gheorghe Crăciun – care au abordat sistematic problema realismului poeziei se numără, nu întâmplător, printre cei mai radicali antişaizecişti. Gheorghe Crăciun îşi dedică masiva teză de doctorat *Aisbergul poeziei moderne* (definitivată în linii mari, potrivit lui Mircea Martin, încă din 1988, dar susţinută în 1999 şi publicată abia în 2002) tocmai elucidării acestei problematici. Lucrarea are un aspect de propagandă electorală. Crăciun convoacă întreaga poezie americană şi europeană din ultimele două secole, o împarte în trei direcţii (reflexivă, tranzitivă şi lingvistică), apoi construieşte – pornind în multe cazuri de la poeţi citiţi în traducere (Maiakovski, Kavafis ş.a.), dar şi de la autori locali ca Bacovia – o întreagă poetică a poeziei tranzitive; şi

1. Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, p. 343.
2. „Poate că odată, vorbindu-se în vreo istorie a poeziei româneşti despre generaţia 80, se va spune că rareori în poezia românească discursul poetic a dovedit atâta *înaltă fidelitate* faţă de referent, de lumea «reală». A încerca să-ţi transformi viaţa, viaţa ta, unică, individuală, irepetabilă, în poezie, cu fiecare ungher al ei, cu fiecare ac şi fiecare soare pe care le-ai văzut vreodată în realitate sau în vis, cu fiecare gând şi fiecare senzaţie. A spune *totul*, confesiune, mărturie şi creaţie simultan. Şi, mai ales, a spune *clar* [...]. Limpezimea şi precizia viziunii poetice, «pozitivismul» ei, într-un fel, sunt note definitorii ale poeziei noastre" (Mircea Cărtărescu, „Realismul poeziei tinere", *România literară*, nr. 17, 1987, reprodus în Gheorghe Crăciun, ed., *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 343). Însă aceste false diferenţe specifice, în fond foarte vagi, pot fi aplicate fără nicio dificultate asupra mai tuturor poeţilor postbelici.

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

toate acestea îi servesc pentru ca finalmente să arbitreze meciul între șaizeciștii și optzeciștii români și să declare victoria optzeciștilor – „momentul în care procesul de tranzitivizare a limbajului poeziei românești devine o operație concertată și, obiectiv vorbind, implacabilă și necesară"[1]. La fel cum procedează și Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, Crăciun evită toate referințele neconvenabile, începând cu realismul socialist tranzitiv[2] și continuând cu șaizeciști ca Nichita Stănescu (a cărui tranzitivitate din *Laus Ptolemaei* „nu are nicio legătură cu prezentul și viața cotidiană"[3]: argument curat realist-socialist) și Marin Sorescu, pentru a accepta ca precursori doar poeți percepuți ca mai puțin proeminenți canonic.

În linii mari, modelul optzecist a fost construit prin rețeaua conceptuală realism-narativism-biografism-autenticism-tranzitivitate-contingență-urbanism-postmodernism, opusă rețelei șaizeciste metafizică-metaforism-arhaicitate-ruralism-(neo)modernism.

Totuși, dincolo de banalitatea că în istoria literară fiecare generație își descoperă propriul realism[4], chiar modelul pe care optzeciștii pretind că îl brevetează este dominat de-a lungul întregii perioade postbelice. Încă din anii '40, atât grupul Albatros (Geo Dumitrescu ș.a.), cât și Cercul Literar de la Sibiu practicau – în forme diferite între ele – o poezie narativă și tranzitivă. Apoi, chiar realismul socialist a promovat o poezie narativă, tranzitivă, fără metafore complicate care să insoliteze discursul, adecvată la o realitate descriptibilă/relatabilă. Arghezi din *1907. Peizaje* (1955) – care continuă de altfel vechiul filon narativ din *Flori de mucigai* (1931) – reprezintă un reper important. Metaforismul și metafizica poeziei șaizeciste, atât de reproșate de optzeciști, sunt în bună parte soluțiile de ieșire din paradigma realist-socialistă. Volumul *II elegii* (1966) de Nichita Stănescu abundă în trimiteri la „real" – doar că este un real abstractizat, sublimat hegelian, prin care poetul păstrează și în același timp depășește limitele realiste ale anilor '50. De altfel, chiar șaizeciștii practică pe larg narațiunea și tranzitivitatea (Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Leonid Dimov și chiar Nichita Stănescu în volumele din anii '70). Pentru a nu mai vorbi de foști realist-socialiști ca Ion Gheorghe, autorul unui roman în versuri în anii '50, *Pâine și sare*, care păstrează și ulterior raportarea la real și narativ. Problematica realismului și a narativității poeziei se regăsește și la nivel teoretic în toate etapele postbelice. La mijlocul anilor '60, de pildă, Ștefan Aug. Doinaș participă la o discuție despre

1. Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, p. 346.
2. „Nu se poate vorbi în poezia «obsedantului deceniu» despre o tranzitivitate reală, pentru că nu se poate vorbi acum nici despre o adevărată poezie" (*ibidem*, p. 339).
3. *Ibidem*, p. 343.
4. „«Realism» is an evanescent effect, which vanishes with each new generation; and each realism which succeeds competes with, and overcomes the preceding one, now unmasked as mere literature and «fiction»" (Fredric Jameson, *Allegory and Ideology*, Verso, Londra – New York, 2019, pp. 312-313). Lucru recunoscut de altfel de Mircea Cărtărescu încă din anii '80: „Ca să ajungă [...] la «realismul» biografic, în esența lui postmodernist, al poeților tineri de azi, poezia românească a traversat numeroase alte «realisme». Fiecare dintre ele a apărut contemporanilor, inițial, ca orice în afară de poezie. Fiecare dintre ele, însă, s-a impus, iar foștii contemporani au început să-l apere cu fervoare împotriva «agresiunii» unui și mai nou fel de a vedea realitatea" (Mircea Cărtărescu, „Realismul poeziei tinere", p. 120).

realismul poeziei[1]. Chiar şi onirismul lui Leonid Dimov, care teoretizează şi practică o literatură ce reproduce în formă narativă logica visului, are ca referinţă aceeaşi vizare a realităţii şi realismului. Când optzeciştii redescoperă realismul, ei nu provoacă o ruptură, ci mai curând survin într-un proces evolutiv. Ceea ce fac ei însă e să-şi problematizeze mai insistent propriul statut. Acest lucru se vede în felul atent şi unanim în care-şi selectează precursorii: Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Leonid Dimov – da; Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe – nu.

„Precursori"

Criticii şaizecişti care au discutat postmodernismul în anii '80 îi declaraseră postmoderni pe autori ca Nichita Stănescu şi Marin Sorescu, văzând o continuitate între ei şi generaţia lui Cărtărescu. Însă, cum tocmai am arătat, optzeciştii ţineau să-şi aleagă singuri precursorii. În această operaţiune, ei au preferat să se raporteze la poeţi narativi americani sau la autori relativ marginali din canonul postbelic (Mircea Ivănescu, Leonid Dimov) în defavoarea celor care intrau în nucleul dur al şaizecismului poetic. Motivul este evident: necesitatea resimţită de poeţii generaţiei '80 de a-şi construi o diferenţă specifică în raport cu modelul dominant şaizecist.

Totuşi, deşi poetica lui a fost respinsă violent de autori ca Alexandru Muşina ori Călin Vlasie, NICHITA STĂNESCU (1933-1983) este o influenţă semnificativă pentru o serie de optzecişti, începând cu Ion Stratan, Florin Iaru şi Traian T. Coşovei. De asemenea, antologiile cele mai influente din opera lui Stănescu vor fi realizate de optzecişti ca Alexandru Condeescu (e drept, nu un optzecist tipic), Cristian Moraru sau Matei Vişniec[2]. În *Levantul*, Mircea Cărtărescu îi aşază statuia alături de cele ale lui Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia şi Blaga:

> Pe un pedestal stă sângur, dăltuit în perlă mată,
> Un colos cu ochi albaştri şi cu buza sângerată,
> Căutând în jur de sine cam sfios şi rătăcit.

1. „Realism în poezie înseamnă [...] *orientare spre real*, dar *selectare* a semnelor realului, în funcţie de legile tainice ale personalităţii creatoare. Expresia lor obiectivă o constituie *limbajul realist*. Prezenţa limbajului realist este un indice tipologic, nu valoric. Tendinţa unei mari părţi a poeziei moderne de a lărgi sfera limbajului realist – prin încetăţenirea în poezie a unui lexic curent, a unor expresii orale, a unui anume *prozaism*, deci – manifestă o orientare de ordin general spre real; dar ea nu este echivalentă cu o mai largă cuprindere a realului ca atare, nici cu o creştere valorică a producţiilor poetice respective" (Ştefan Aug. Doinaş, „Obiect real şi limbaj realist în poezie" [1965], în *Conceptul de realism în literatura română*, p. 323).
2. Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, I-II, ediţie îngrijită şi prefaţă de Alexandru Condeescu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985; Nichita Stănescu, *Poezii*, antologie, postfaţă şi bibliografie de Cristian Moraru, Editura Minerva, Bucureşti, 1988; Nichita Stănescu, *Cuvintelor, necuvintelor*, poeme alese de Matei Vişniec, Editura Cartier, Chişinău, 2017. Moraru elaborează modelul standard al interpretării lui Stănescu, bazat pe triada dialectică integrare, dezintegrare, reintegrare, acoperind cele trei etape diacronice ale poeziei sale.

Un pulovăr ca o zale preste-i peptu-i stă lipit.
Viţele cărunte-i cade peste frunte. (Ah, bătrâne,
Eu privii aceste pleoape şi strânsei aceste mâne,
Şi vorbirăm împreună, dară nu te-am cunoscut.
Drămuiam în poezia-ţi cât e aur şi cât lut,
Făr-atunci a înţelege că de aur doar o vână
Dacă-n munte să găseşte stins în peatra cea bătrână,
E tot muntele de aur şi minune e a lumii.
Rău îmi pare de acestea, şi destul ruşine-acu mi-i)[1].

Însă tot Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc*, îi pune sub semnul întrebării apartenenţa la postmodernism (cu care îl creditaseră Eugen Simion şi Nicolae Manolescu), reducându-l prin poezia scrisă în anii '60 la „lirismul conceptual" şi ignorând sau descalificând experimentele din *În dulcele stil clasic*: „Tot ce au dat şaizeciştii mai bun se concentrează în «perioada genială» a lui Nichita Stănescu, dintre *Dreptul la timp* (1965) şi *Laus Ptolemaei* (1968), şi constă într-o minunată poezie a lirismului conceptual"[2].

Marin Sorescu (1936-1996), deşi prin seria *La Lilieci* (1973-1998) punea în act încă din prima parte a anilor '70 trăsături postmoderne de manual, primeşte din partea lui Cărtărescu o declasare şi mai aspră:

> Şi Sorescu evadează din modernism după 1970, când începe bizara serie *La Lilieci* (1973-1977). [...] Aparenţa (şi, pe alocuri, chiar realitatea) este, într-adevăr, de „poezie concretă", orală, narativă, antilirică, de portret grotesc al satului oltean în toate dimensiunile lui, în fine, de coborâre a poeziei, nu în stradă, cum o vor face optzeciştii, ci „în uliţă". Asocierea unui foarte modern instrumentar poetic cu un subiect neaoş şi rural poate să fi şocat în epocă, dar el se înscrie într-un curent de recuperare în modernitate a valorilor arhaice. Oricât de postmodern în înfăţişare, *La Lilieci* este pandantul perfect al altor monstruozităţi literare prin care şaizeciştii au căutat să evadeze din modernism, reuşind să iasă, până la urmă, din modernitate. Liliecii sorescieni, *Dacia Fënix*, *Imnele*, cărămizile negre ale lui Păunescu arată în acelaşi timp tendinţa către incompetenţă a unor autori enorm supralicitaţi, ca şi nevoia lor de un temei naţional(ist) şi românocentrist. Toate, alături de multe alte tentative ale unor poeţi mai obscuri, au fost, până la urmă, încercări de realizare, din diferite unghiuri, a arhetipului poetic oficial al epocii: epopeea naţională. [...] Meritul cărţii rămâne simpla metodă, simpla *framework* postmodernă. [...] *La Lilieci* poate fi o scriere postmodernă, dar te întrebi dacă ea este şi *poezie*[3].

De fapt, Cărtărescu nu pare decis cum să respingă evidenţa stânjenitoare a mărcilor postmodernismului, aşa că alege să o treacă pe sub furcile caudine: poezia din *La Lilieci* mimează postmodernismul („simpla *framework* postmodernă"), dar de fapt nu este nici măcar modernistă, nu este poezie, nu este citadină şi se înscrie în proiectul protocronist-etnocentric din comunismul târziu[4].

---

1. Mircea Cărtărescu, *Levantul*, p. 132.
2. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 327.
3. *Ibidem*, pp. 324-327.
4. Pentru o discuţie subtilă asupra jocurilor canonice în care a fost angrenată poezia lui Sorescu, vezi Cosmin Borza, *Marin Sorescu. Singur printre canonici.*

Nici Gheorghe Crăciun nu ştie cum să nege înrudirea poeticii optzeciste cu Sorescu, concluzionând că Sorescu nu i-a influenţat pe optzecişti pentru că nu putea să-i influenţeze[1].

Pe de altă parte, evaluarea critică a poeziei lui MIRCEA IVĂNESCU (1931-2011) a cunoscut o mutaţie spectaculoasă între volumul de debut *Versuri*, publicat la finele anilor '60, şi cărţile tipărite la sfârşitul anilor '80. Primele cronici vorbeau, în spiritul timpului, despre o poezie manieristă, convenţională, artificială, livrescă, lipsită de emoţie şi de palpitul, de caracterul clocotitor al poeziei unor Nichita Stănescu sau Ion Alexandru. De-a lungul anilor '70, deşi cota poetului a fost constant pozitivă, reconfirmată fără întrerupere prin numeroase texte critice comprehensive, grila conceptuală nu s-a schimbat semnificativ. Începând însă cu generaţia optzeciştilor (Al. Cistelecan, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu), Ivănescu a fost recuperat, ca şi Leonid Dimov ori ca prozatorii din cadrul Şcolii de la Târgovişte, în calitate de precursor sau chiar reprezentant al postmodernismului românesc. Sub noua umbrelă conceptuală, livrescul odinioară inhibant pentru valorizarea poetului este reevaluat şi promovat (deşi, într-o primă fază, Cistelecan, autorul unui studiu substanţial în deceniul al nouălea – în volumul din 1987 *Poezie şi livresc* –, încă apreciază că „accesul la real, la autenticitate" al poetului ar fi blocat de livresc). Dar şi eticheta de postmodern, propusă de Ion Bogdan Lefter sau Mircea Cărtărescu (pentru care poezia autorului ar fi „în întregime postmodernă, definitoriu postmodernă"[2]), a fost chestionată de altă aripă a exegezei, inclusiv de Radu Vancu, autorul monografiei de referinţă (*Mircea Ivănescu. Poezia discreţiei absolute*, ediţie revăzută şi adăugită, Editura Art, 2016), care îl consideră mai curând neomodernist. Evaluarea conceptuală a fost dublată de una valorică. La început, Ivănescu ocupa o poziţie onorabilă în canon, dar periferică în raport cu autori ca Nichita Stănescu. Poezia lui contraria, provoca perplexităţi cu privire la sursele ei şi la locul în tradiţia poetică românească. Iniţial, chiar prietenii apropiaţi ai poetului se arătaseră derutaţi şi sceptici cu privire la textele lui Ivănescu, în care găseau dificil să observe „poezia". Cu atât mai mult cu cât poetul, potrivit amintirilor lui Virgil Nemoianu, producea texte (sau un singur text neîntrerupt, un kierkegaardian „commentarius perpetuus", cum avea să sune titlul unei cărţi scrise în colaborare cu Rodica Braga) cu mare uşurinţă, pornind de la pretexte şi titluri oferite de prieteni, dar pe care le transforma în artefacte izbitor de originale. Din anii '80

1. „Un caz mult mai interesant [decât Nichita Stănescu] e acela al lui Marin Sorescu, poet cu multiple înclinaţii tranzitive, valorificate în primele sale cărţi prin strategii parodice şi ironice, pentru a ajunge din 1973 încolo, prin cele trei volume ale ciclului *La lilieci*, la o poezie narativ-dialogică pe teme rurale, care absoarbe nesăţioasă în cuprinsul ei toate atributele şi procedeele consacrate ale prozei. [...] Marin Sorescu procedează aici la o radicală operaţie de depoetizare, cu consecinţe pozitive în planul surprinderii autenticităţii şi malformaţiilor spiritului ţărănesc din satul românesc postbelic din Câmpia Olteniei. Şi totuşi, acest gen de poezie, colorată şi gălăgioasă, situată la gradul zero al limbajului cotidian, sfidând orice idee de structură poetică, într-o libertate a rostirii cu zone savuroase de umor şi ironie, nu va avea influenţă asupra poeziei noastre a momentului şi nu se va constitui nici într-un element semnificativ al *background*-ului creator al tinerilor poeţi ai anilor '80" (Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, pp. 343-344).
2. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 314.

reconsiderarea autorului a început să avanseze către centrul canonului, ajungând chiar să fie socotit după 1989 „cel mai mare poet român al epocii postbelice"[1] (Caius Dobrescu). După cum s-a observat[2] (Ştefan Stoenescu), poezia lui Ivănescu poate fi încadrată în materie de influenţe între existenţialismul lui Albert Camus şi poeţii confesivi americani (Robert Lowell, John Berryman ş.a., cărora Mircea Cărtărescu le-a adăugat personismul lui Frank O'Hara). Matei Călinescu[3] a propus şi filiera Kierkegaard, prin *Jurnalul seducătorului*. Trăsăturile literaturii lui Ivănescu sunt uşor de desprins (şi au fost notate adesea de critică), deşi sensul ei rămâne de multe ori eluziv: aspect narativ subminat în permanenţă de opacitatea semantică globală şi de labirintice elipse, ocoluri, paranteze; prezenţă foarte sporadică a metaforelor, monotonie tematică şi de voce (scăzută la cote bacoviene), ironie şi autoironie, autocompasiune, emotivitate bazată pe sentimente predominant discrete, ca melancolia şi tristeţea, intertextualitate extrem de densă, cu baza în literatura anglo-americană, banalitate aparentă (dar unde metafizica stă la pândă), reciclare a unor specii poetice socotite perimate (madrigalul) sau reinventate spectaculos (sonetul). Numele lui Ivănescu se leagă indisolubil de personajul autobiografic „mopete", deşi el apare doar în volumele *Poeme* şi *Poesii*, ambele din 1970, şi în *Alte poeme* (1973). Este probabil calea de acces cea mai prietenoasă şi mai tonică în literatura autorului. Deşi profund melancolic, ciclul are un aspect buf, produs şi de recuzita de personaje burleşti ca „v înnopteanu", „tânăra nefa", „prietenul tatălui lui vasilescu", „dr cabalu", „bruna rowena", „el midoff" (sub unele identităţi sunt ascunşi prieteni notorii – de pildă, „v înnopteanu" e Virgil Nemoianu), precum şi „animale heraldice" precum pisicâinele, vorbitorele pisifone, broscoporcul, crocomur, rinocalul. Un poem caracteristic, aproape borgesian, dar marcat şi de autoreflexivitatea tipică viitoarei poezii a optzeciştilor este următorul („mopete şi ipostazele"):

mopete scrie un poem despre mopete
stând la masă în local, scriind aplicat
un poem despre mopete – (mopete are pe masă un tom complicat)
cu minunăţii despre evul mediu – şi pete
de cerneală pe degete, de mult ce-şi scoate notiţe).
mopete din poemul pe care-l scrie el însuşi
îşi face închipuirile lui despre dânsul şi
crede că este independent – însă bufniţe –
semne ale raţiunii – îl pândesc pe propria lui frunte,
pentru că ele ştiu că el este doar o creaţie
care depinde de orice măruntă aberaţie
a lui mopete când vrea să se încrunte
fără motiv, şi îl uită. mopete s-a răsturnat.
care din ei? el – celălalt? celălalt?[4]

1. Caius Dobrescu, „Marele poet al erei postbelice", în Al. Cistelecan (coord.), *Mircea Ivănescu – 80*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2011, pp. 128-134.
2. Ştefan Stoenescu, „Exemplaritatea demersului ivănescian", în Al. Cistelecan (coord.), *Mircea Ivănescu – 80*, pp. 153-158.
3. Matei Călinescu, „Poezia lui Mircea Ivănescu", în Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii. altele aceleaşi vechi nouă*, antologie şi prefaţă de Matei Călinescu, Editura Polirom, 2003, pp. 5-26.
4. Mircea Ivănescu, *Versuri*, ediţie îngrijită, cuvânt-înainte şi tabel cronologic de Al. Cistelecan, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014, p. 68.

Deşi volumele lui Ivănescu par egale între ele, decupaje dintr-un flux textual, impresia se verifică mai puţin în cazul volumului *Poem* (1973). Acesta ocupă un loc special între scrierile autorului: este singurul gândit şi construit unitar, asemenea unui roman, poemele fiind „capitole" care înscenează o „acţiune" şi linii de continuitate anecdotică împinse până acolo că din când în când se fac rezumate recapitulative a ce s-a întâmplat anterior, ca într-un foileton. Mai mult, nu e vorba de un simplu roman, ci de unul poliţist, în care un cadavru îşi face apariţia undeva în primele capitole. Trimiterile la romanul poliţist sunt de altfel frecvente în literatura lui Ivănescu; la fel referirile la subgenuri precum romanul gotic, fantastic sau psihologic (fie în sensul că un anume poem pretinde că ar fi un astfel de text – de pildă, un roman gotic –, fie în sensul că un astfel de roman este prezent în poem prin citări mai mult sau mai puţin distorsionate). Texte construite pe referinţa literaturii poliţiste apăreau şi în numeroase alte locuri („Înzăpeziţii"):

Foarte multă vreme am vrut să scriu un roman
poliţist – ajungea să întâlnesc în vreo carte
o frază despre zăpadă, despre fata care îşi întorcea
capul, şi înfiorându-se, de la fereastra de unde
se vedea grădina în ploaie – şi îmi spuneam
că astfel de lucruri există, că moartea
există mereu în vreunul din acele prea multe
fiinţe din noi – şi că despre asta trebuie să se facă
uneori o inscripţie – să rămână. Numai că acum,
când unul din cei dinăuntrul meu a fost găsit
pe palierul care întrerupe, după un colţ hirsut,
scara de lemn – (şi s-au împiedicat de el
ceilalţi, când au auzit-o ţipând),
acum, eu nu mai pot scrie ce a urmat – priveghiul –
şi schimbările încete ale feţelor celorlalţi
strânşi acolo, în casa înzăpezită. Probabil,
că cel – pus de atunci într-o cameră cu ferestrele larg
deschise, spre ninsoarea de afară – era însuşi
povestitorul[1].

Văzut ca proiect/concept, *Poem* este un volum radical în istoria poeziei postbelice din România, putând fi citat ca atare alături de ciclul *La Lilieci* al lui Marin Sorescu sau de „ilizibila" *Dacia Fëniks* a lui Ion Gheorghe (1978). De asemenea, este un volum dificil, obscur şi misterios în bibliografia lui Ivănescu. Puţin cunoscut şi comentat, a fost totuşi cartea cea mai iubită de autor, notoriu altfel pentru autodeziriunea sa continuă. Lipsit de o coerenţă narativă explicită, volumul prezintă totuşi numeroase mărci conotate specific, de la imperiosul cadavru – ascuns într-un portbagaj sau într-o ladă – până la fenomene meteorologice conotate *noir* (o ploaie nesfârşită) şi spaţii misterioase (o grădină, o catedrală). Toate acestea nu se află în raporturi clare. Volumul este hipocodificat, astfel încât înţelegerea progresează cu dificultate. Crescând enigma, la răstimpuri apare un personaj volatil şi fantomatic, „o făptură din aer" ce participă ca observator la o

1. Mircea Ivănescu, *Alte poeme* (1973), reprodus în *Poeme alese. 1966-1989*, postfaţă Al. Cistelecan, Editura Aula, Braşov, 2003, p. 115.

parte a scenelor – lipsite de omogenitate cronologică şi reprezentând paliere temporale diferite. Stabilizând şi în acelaşi timp crescând confuzia, acest personaj fantomatic apare în capitolul „Turn of the screw" : intertext deloc singular în volum, titlul este al unei nuvele fantastice de Henry James, care păstra o ambiguitate perfectă între ipoteza prezenţei fantomelor şi ipoteza naraţiunii necreditabile. Corespondenţele temporale sunt tulburi, ca şi cele narative. Deşi titlurile capitolelor par să semnaleze o anumită continuitate, cristalizarea unei înţelegeri globale întârzie să apară. Există mai multe planuri narative aflate în relaţii neclare ; lor li se adaugă propriile reflecţii ale poetului, care introduc propria temporalitate. Rezultatul pare o parodie a normelor romanului poliţist clasic. Identităţile personajelor sunt vagi, generice („grupul de oameni" care apare în primul capitol, revenind apoi, deşi coordonatele lui variază) sau indistinct-pronominale (subiecţi de tipul *el*, *ea* ; aceasta fiind o lecţie deprinsă de la Faulkner, al cărui roman *Zgomotul şi furia* Mircea Ivănescu îl traducea în timp ce scria *Poem*). Sintaxa este fracturată la tot pasul de paranteze şi excursuri care părăsesc şi subminează firul principal. Pot fi identificate de-a lungul volumului nenumărate referinţe intertextuale, începând cu aluzii pasagere sau de simplă coloratură şi sfârşind cu cele structurante. Din această ultimă categorie fac parte romanul *Sub vulcan* de Malcolm Lowry şi *Hamlet* de Shakespeare. Alte trimiteri sunt la *Rebecca* de Daphne du Maurier, *Grădina secretă* de Frances Hodgson Burnett, *Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso ori *Conacul groazei*, romanul poliţist al autoarei Mignon G. Eberhart. Scrieri aşadar de toată mâna – potpuriu tipic pentru relativismul canonic al postmodernismului. Intertextualitatea survine nu aleatoriu, ci coagulează în noduri tematice. Două dintre temele principale sunt infernul şi timpul ; o temă complementară – prezentă de altfel în toată opera lui Ivănescu – este aceea a raportului hamletian dintre vorbe („words, words, words") şi ceea ce descriu ele mai mult sau mai puţin precar. De asemenea, apar numeroase referinţe şi indicii autobiografice. Este vorba în primul rând de moartea traumatizantă a fratelui său Emil Ivănescu, sinucis într-o gesticulaţie *à la* Kirilov, eroul lui Dostoievski din *Demonii*. Conexiunea dintre partea „ezoterică" a autobiograficului şi partea „exoterică" a intertextului oferă în cele din urmă cheia către sensul volumului : poetizarea unei descinderi în infernul labirintic al propriilor amintiri, compus în egală măsură din fiinţe reale şi imaginare. O poetică a întregii opere a lui Ivănescu apare explicitată în textul al treilea al volumului, „Descrierea scenei" :

> Lectura unui roman este – nu este aşa ? –
> doar un pretext. Citeşti, şi pe urmă, deodată, te surprinzi nemişcat, cu cartea deschisă
> în faţă – şi stai – (dară ochiu-nchis afară
> înăuntru se aţinteşte bubos
> pe o obsesie mai veche a ta)[1].

Altfel spus, cărţile stârnesc amintirea, iar amintirea trăieşte din substanţa din care sunt făcute cărţile (citite de Ivănescu) ; forma – uneori monstruoasă sau doar informă – pe care o iau amintirile nutrite în chipul cuvintelor şi imaginilor din

1. Mircea Ivănescu, *Poem*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973, p. 11.

cărţi alcătuiesc literatura autorului. Cu toată „monotonia" operei, pot fi distinse totuşi, potrivit lui Andrei Terian, două etape relativ distincte ale poeziei lui Ivănescu. Prima (cea „neptunică") este compusă de volumele apărute până la începutul anilor '80, caracterizate printr-o ascendenţă a livrescului, pe când cea de-a doua, „plutonică", de după *Poesii nouă* (1982), ar face loc într-o mai mare măsură factorului existenţial[1]. Totuşi, aşa cum o atestă volumul *Poem*[2], şi poezia anilor '60-'70 este acut marcată de elementul existenţial, chiar dacă disimulat cu grijă în obscurităţi semantice şi intertextuale. Observaţia lui Terian poate fi reformulată în sensul în care poezia scrisă de Ivănescu cu începere din anii '80, la rândul ei foarte livrescă, devine mai circumstanţială, mai ocazională (poetul obişnuia să compună pe teme sau titluri oferite de prieteni), integrând secvenţe mai superficiale, mai puţin ocultate şi profunde din realitatea imediată, decât o făcuseră volumele mai vechi. Oricum, după cum o atestă alegerile diverşilor antologatori, primele volume ale poetului rămân, până la o eventuală reconsiderare canonică, cele mai importante.

Valul optzecist

Postmodernismul lui Mircea Cărtărescu debutează cu un mare poem modernist, „Căderea", publicat în primul său volum, *Faruri, vitrine, fotografii* (1980). „Căderea" este un amplu poem cosmogonic, care urmăreşte naşterea şi corupţia entropică a universului. Are ca motto câteva rânduri citate în lucrarea *Stromate* de Clement din Alexandria (*Stromate* – „amestec"): „Căci atunci când dezagregaţi lumea şi voi înşivă nu sunteţi dezagregaţi, voi sunteţi stăpânii întregii creaţii şi ai întregii corupţii". După o invocaţie preliminară („Lyră de aur, pulsează din aripi/ până-mi închei acest cânt./ capul de cal ţi-l ascunde adânc sub tăcere"[3]) se ajunge la creaţia universului („O divin, o început lipsit de voce"[4]), urmărindu-se apoi trecerea cosmosului prin patru stadii cromatice (verde silvic – albastru marin – galben – roşu[5]) corespunzând, între altele, celor patru anotimpuri clasice. Sfârşitul aduce o apocalipsă atât a materiei, cât şi a sensului, redus acum la un palimpsest mut[6]:

> Nu mai e timp pentru mari cugetări,
> acum nu mai cugetă decât piatra;
> nici de frumuseţe nu mai e timp,
> aici crinolinele se pietrifică;
> sângele e rece ca lava, celulele sunt azurii

1. Andrei Terian, „Neptunic şi plutonic", în Al. Cistelecan (coord.), *Mircea Ivănescu – 80*, pp. 177-181.
2. Analizat pe larg în Mihai Iovănel, *Roman poliţist*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015, pp. 51-101.
3. Mircea Cărtărescu, *Poezia*, p. 9.
4. *Ibidem*, p. 11.
5. Vezi şi Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, pp. 184-188.
6. Vezi şi: „firul cheii e deja în cartilajele nopţii/ scamele firului împodobesc leprozeriile".

praful acoperă stucaturile şi mascaroanele
gura durerii e neagră şi uscată
neînconjurată de plante.
sattva, rajas şi tamas sunt defulări de velur
rămase în stocuri, un alt pământ le acoperi,
plugarule, te desfid să-l răzui,
palimpsestul n-are să vorbească.
din cuvânt a rămas numai ideograma
al cărei înţeles s-a uitat.
apatitul, malahitul şi turmalina
şi actinotul verde ca maţele aspidei
gândire împietrită, progerie
iubitoare de soare, necunoscătoare de soare
sunt casele viermelui erou.
carne, te desfid să mai mângâi
melancolie, te desfid să mai arzi.
şi nu neantul va fi haina voastră
ci răcnetul de javră şi scheletul,
satele pustiite
de patru împlătoşaţi cavaleri[1].

În spaţiul acestui sfârşit, ochiul deschis la începutul poemului este distrus:

Ne căţărăm pe faţa unui ochi
boţim corneea între degete
alunecăm din când în când şi-o sfâşiem.
şi harpiile urlă cu putere strivite-n ferestre.
aerul e plin de demoni, ţepuşe, căldări cu oţet
colţi, şevalete şi ghilotine
ruguri şi cleşti înroşiţi, scări şi roţi
bice cu sfârc de ferită şi lanţuri
Lucifer Venus în noaptea roşie[2].

Asocierea sfârşitului cu culoarea roşie (o consecinţă a deplasării către roşu din cosmologie) poate fi citită şi în cheie politică, în calitate de critică a comunismului:

Melcii şi peştii zburători în iarba putredă îşi lasă udul
urinează roşu în iarba uscată.
lichenul cerbului şi lichenul de islanda, roşii,
combustii roşii guvernează, şi roşii generaţii ale roşului
se depărtează, per se, de aştri şi sensuri
şi când ei pleacă, totul e absenţă, totul e reversul său,
aerul e flăcări şi casele sunt aer şi timpul
sub ochii noştri devine materie[3].

1. Mircea Cărtărescu, *Poezia*, pp. 27-28.
2. *Ibidem*, p. 32.
3. *Ibidem*, p. 30.

Dincolo de această construcţie tipic modernistă (inclusiv prin maximalismul ei neironic), în care poate fi citit gestul simbolic al dezintegrării şi reintegrării unei întregi tradiţii, dincolo de vortexul său intertextual *high-culture* (în care Shakespeare ocupă o poziţie centrală), poemul conţine şi o serie de imagini derivate din cultura populară a timpului. De pildă, în metafora „Robert Burton cel cu genele mov"[1] fuzionează Robert Burton, autorul clasicei *The Anatomy of Melancholy* (din care Cărtărescu preia o secvenţă – întâmplător chiar secvenţa pentru care a fost acuzat de plagiat în cercul revistei *Săptămâna*[2]) şi Richard Burton, soţul lui Elizabeth Taylor, actriţa faimoasă pentru ochii ei violet.

Încă din *Faruri, vitrine, fotografii* se pot observa trăsăturile recursive ale poetului Cărtărescu: paleta omnivoră a vocabularului, adunând din toate zările substantive dispuse în spirale, aspirând să compună o hartă a universului abordat dinspre local către general; intertextualitatea vorace (care-i va aduce, prin includerea fără ghilimele a unor secvenţe, după modelul T. S. Eliot, acuzaţii neîntemeiate de plagiat); marea versatilitate stilistică, aptă să acopere atât marea poezie metafizică, bogat metaforică (şi coroborată adesea cu o poezie science-fiction, cu numeroşi termeni din tehnologia asociată genului), cât şi, ulterior, poezia cotidianului optzecist, scuturată de metafore şi elanuri vizionare, sau poezia erotică rescriind prin distorsiuni postmoderne linia „minoră" de tip Ion Minulescu (deşi aceasta din urmă va ocupa o poziţie centrală abia din volumul următor). În general, Bucureştiul e proiectat pe ecran ca o navă din *Războiul Stelelor*, iar natura e reconstituită ca peisaj industrial („întoarcerea/ turboreactoarelor din ţările calde"), trădând dispozitive mecanice („Jocuri mecanice"):

am rătăcit unul prin altul într-o răvăşire de guinee şi simţuri
bandajaţi în războaie astrale
m-ai luat de mijloc şi rulmenţii pe care se rotesc pământul şi bolţile
au scrâşnit, şi dezastre se derulau în ploaia care acoperea
cu popoare de muselină cheiţa de aur
şi privirea inteligentă a jucătorului de şah
şi, pe când perforam cartelele reci cu râsul nostru galvanic,
în racle, princese de amoniac şi de sticlă
oftau în dantele, mecanic...[3]

O poezie urbană, influenţată de poezia beatnicilor şi bogată în referinţe la cultura de consum occidentală (preluate prin intermediul lui Allen Ginsberg & co.[4], dar şi al *lyrics*-urilor din muzica rock recentă). O poezie care în ciclul „Georgicele" oferă o poetică explicit antirurală şi antibucolică (în polemică directă cu excesele ruralizante din literatură, asociate etnocentrismului şi declinului industrial iniţiat din a doua parte a anilor '70):

ţăranul de când cu electrificarea
înţelege cum stau lucrurile pe planetă

1. *Ibidem*.
2. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, Editura Semne, Bucureşti, 2009, p. 551.
3. Mircea Cărtărescu, *Poezia*, p. 95.
4. Vezi Teodora Dumitru, „Gaming the World-System".

se indignează graţios în mijlocul pogoanelor sale
de situaţia din cipru şi liban
pândeşte sateliţii şi le smulge
aparatura electronică bă
plozilor nu uitaţi bateriile solare
să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole
cu cârnăciori produsă la feteşti
bă daţi în câini lumea e mică
bă cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă
hai daţi-i zor cu porumbul că eu mă duc
puţin pe lumea cealaltă adică a treia
şi ultima. feţii mei
dragii mei copchiii mei ce să-i faci
aşa e jocul
arză-l-ar focul[1]. („Georgica a IV-a")

În volumul următor, *Poeme de amor* (1983), modelul dominant este al poeziei de dragoste, o mixtură autohtonă şi cosmopolită, un soi de manele *highbrow* care recuperează, pe de o parte, lirica minoră *à la* Minulescu, iar pe de alta, vampirizează creativ *lyrics* semnate de Bob Dylan sau Beatles (ori John Lennon de după ruperea trupei). *Totul* (1985) oferă o sinteză a poeziei lui Cărtărescu. Poemul cu acest nume reia scenariul din „Căderea", doar că desfăşurat invers: sfârşitul aparţine acum ochiului care se naşte, nu ochiului (universului) care se stinge. Aici îşi face apariţia şi personajul Victor, geamănul care va juca un rol proeminent în proza ulterioară a autorului. Reapar şi o serie poeme de amor în stilul ironic al mixturii de *lyrics* occidentale – „Aş vrea să fiu amicul tău", „Be-bop baby (fiindcă la noapte vei fi a mea)", „Regele Soare" – şi manea autohtonă. Piesa cea mai cunoscută de această factură este „Poema chiuvetei", rescriere „joasă"-parodică a „Luceafărului" lui Eminescu, într-o cheie kitsch asumată, amintind şi de naraţiunile cu poantă ale lui Marin Sorescu (o influenţă pe care Cărtărescu nu o recunoaşte). Dar cea mai importantă secvenţă din volum este ciclul „Momente" (trimitere evidentă la Caragiale, de altfel un autor important pentru generaţia '80), aducând cu sine depăşirea metaforismului baroc şi chiar a „poeziei" prin descoperirea prozaicului. Un text-manifest pentru această cotitură („O zi fericită din viaţa mea"):

privesc volutele de plastic ale telefonului.
deşi lucrurile sunt stupid de simple
ele mă atrag, şi mă fac să-mi fie ruşine de felul în care trăiesc
de poezia pe care o scriu
şi să mă tem că nu sunt pe calea cea bună.
cât de mult sens are permanentul efort estetic, veşnica invenţie
chinul de a fi nou pe fiecare vers? [...]
nu poţi schimba poezia
continuând cu imaginea şi metafora:
oboseşti, te scârbeşti de atâta incomunicare.
televizorul, pieptenele, vitrinele, telefonul –
iată poeţi mult mai buni

1. Mircea Cărtărescu, *Poezia*, p. 70.

care, dacă nu pot face o eprubetă cu tentacule
un cimitir în capot, frunzărind pe divan o uzină
pot în schimb face ca ființa umană

să meargă în două labe
să fie de două sexe
să poarte haine, să meargă la serviciu
să-și dea cu ojă
să mănânce savarine[1].

Plus o „confesiune" culeasă sub formă de proză, în care renunțarea la metafore este echivalată cu apropierea de realitate și cu maturizarea (ambele deplânse ca o pierdere a poeziei în forma ei fantastă și maximalistă):

ah, v-ați dus, visuri, v-ați dus! de unde să încep acum să explic lucrul ăsta? ce să spun mai întâi? am fost un visător, n-am priceput nimic niciodată din ce se petrece pe lume. am trăit ca în vis și acum iată că sunt silit să deschid ochii. șapte sau opt ani, timp în care am scris trei cărți de versuri, am trăit obsedat de poezie, fanatizat de poezie. îmi era groază de un singur lucru, de faptul că într-o zi va trebui să mă maturizez, că într-o zi exteriorul va începe să existe [...]. iar acum știu sigur că sunt matur, că străzile și ideile au început să se adune din ceață și să capete contururi ferme, dezolant de rectilinii. nu mai pot gândi în mai multe feluri despre un lucru. mecanismul metaforic mi se anchilozează pe zi ce trece. ce pot să fac? trebuie să gândesc altfel, și știu că nu pot să mă mint mai departe. nu mai pot să cred în poezie (cel puțin așa cum am făcut-o până acum). până acum eram fericit când găseam o imagine sau o metaforă care-mi plăceau și scriam efectiv din inspirație, complet dominat de scrisul meu. acum simt nevoia să cercetez lumea reală și să spun adevărul despre ea, și nu să creez norișori colorați. sigur nu mai cred în poezia de efecte stilistice, dar nu găsesc alt fel de a face poezie[2].

Penultima formă a acestei crize apare în volumul *Nimic* (2010), compus din texte scrise între 1988 și 1992 – așadar, în perioada de joncțiune dintre comunism și postcomunism: perioada ideală pentru ideea de criză – și măcinate dinăuntru de depresii ale individului și ale poetului. Este un nou volum în care vocea lui Bob Dylan – personaj de altfel într-un poem – sună în fundal. În 2020, Cărtărescu revine pe neașteptate cu un nou volum, *Nu striga niciodată ajutor*, scris în plină pandemie. Valoric, este cartea lui cea mai slabă, propunând o poezie simplă și sentimentală, de decompresie psihologică, într-o formă elementară, aparent fără filtru artistic – deși acest filtru de fapt există, fiind reductibil la *lyrics* pop, pe de o parte, iar pe de alta, la poezia sentimentală cu poantă a lui Marin Sorescu (prin care spectrul șaizecismului, ironizat și respins de Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, se întoarce să-l bântuie). Între timp însă, Cărtărescu publicase epopeea *Levantul* (1990), capodoperă a postmodernismului poetic din România, omagiu și ridicare la altă putere, prin inventarea unei narațiuni subterane și organice, a tradiției poetice românești, începând cu Văcărești, apoi cu *Țiganiada* lui Budai-Deleanu și cu poezia muntenească a lui Bolintineanu, trecând prin Eminescu, Arghezi,

1. *Ibidem*, p. 412.
2. *Ibidem*, pp. 435-436.

Barbu, Blaga, Nichita Stănescu şi sfârşind cu Cărtărescu însuşi[1], care apare ca personaj pus în abis într-o manieră ce va deveni recursivă în proza autorului. O primă versiune a acestei treceri în revistă a literaturii române – inspirat la rândul său din *Ulise* de James Joyce – apăruse în „O seară la operă" din *Poeme de amor*.

Deşi Cărtărescu este cel mai important poet optzecist, influenţa lui n-a atras prea mulţi imitatori. Spre deosebire de Nichita Stănescu, ai cărui sute de imitatori i-au alterat prin replicare serială efectul de originalitate, Cărtărescu – el însuşi un poet care trăieşte din rescrierea creativă a unor influenţe diverse – a fost scutit de o astfel de parazitare. Un poet important care să se revendice de la Cărtărescu apare abia odată cu Florentin Popa, în a doua parte a anilor 2010, adică într-un moment în care poezia modelului nu mai era percepută sub specia unei vizibilităţi dominante.

Volumul cu care debutează MAGDA CÂRNECI (n. 1955), *Hipermateria* (1980; publicat sub pseudonimul Magdalena Ghica), impune câteva calităţi: stil direct, cerebral, aproape discursiv, care deconvenţionalizează feminitatea autoarei aşa cum este ea codificată în limbajul critic al epocii (care leagă „poezia feminină" şi „proza feminină" de anumite clişee suave, preconceptuale[2]). În versuri se ghiceşte adesea o căutare/aşteptare sceptică a sensului într-o lume sesizată cu o inteligenţă în care logica are ascendent asupra afectivităţii. Versurile cu tăietură aforistică sunt adesea tot atâtea sloganuri, precum în poemul-hit „O, generaţia mea":

> Nu există ideea nevinovată despre nimic: bărbat, femeie, copil, gura ta care tace
> Nimic: a trăi e o afacere pe cont propriu care priveşte lumea întreagă
> (ai grijă cum mănânci, cum rânjeşti, cum pronunţi cuvântul
> amor, universul se ia după tine, te judecă)
>
> Faţă în faţă cu tine, războiul mondial al lui Este cu Poate cu Trebuie cu A nu fi,
> o singurătate totală, alege, tu împreună cu tine, dezbrăcat în mijlocul mulţimii [...]
>
> Dezgoleşte-te. Proba adevărului este rana care eşti tu întreg: drapele, litere, cifre,
> limba maternă [...]
>
> O, generaţia mea, generaţie, de ce te ţii de palavre atât?[3]

1. Pentru reconstituirea minuţioasă şi erudită a surselor, vezi ediţia adnotată de Cosmin Ciotloş a *Levantului* lui Mircea Cărtărescu.
2. „Prozatoarele nasc senzaţii, dar nu inventează. Cu rare excepţii ele au numai senzaţia ideii, a sentimentelor, fără să aibă şi reprezentarea lor abstractă" (Marin Mincu, *Repere*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 255). De asemenea: „Felul de a scrie al poetelor, în clipa de faţă, trebuie să ne dea de gândit, fie şi numai pentru că în psihologia lor s-a strecurat ceva dramatic ce nu aflam la suratele lor mai în vârstă. O nostalgie discretă a matriarhatului, în sensul emancipării spirituale, pare a dinamita tot mai frecvent creaţia feminină, ca o grenadă ce nu mai rezistă în pumnul fragil al graţioaselor poete. Explozia este iminentă. Ceea ce se întâmplă cu lirica feminină din ultima vreme, să mă ierte doamnele, n-am alt cuvânt la îndemână, seamănă cu un fel de rebeliune a simţurilor şi a instinctelor. Poetele s-au săturat să se mai jeluiască, să cânte în versuri clorotice iubirile destrămate, să mai viseze la experienţe franciscane. [...] Pudibonderia e abandonată în favoarea confesiunii directe, eliberate de artificii retorice. Plânsul dulceag e înlocuit cu ţipătul furios, lacrima cu rictusul sarcastic" (Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă...*, p. 83).
3. Magda Cârneci, *Hipermateria*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, pp. 5-6. .

Sunt demistificate pe rând tinereţea („E o neruşinare să fi fost tânăr: bancnotă nouă şi goală pe care toţi se semnează" – în „Tinereţea"[1]), ideea literaturizantă de sentimentalitate („O, tu, suferinţă, şi dulce şi tristă, n-ai ţoale, eşti goală, îţi porţi hoitu-n batistă/ lasă-mă-n pace/ ce vrei, nu ştiu ce vrei,/ vreau libertatea, o maşină de curse şi nişte parale şi plec, dispar în antile, sluga dumitale, mortul dumitale" – în „Inima"[2]), în genere excesul de retorică. Simptomatic, poemul „Să ne meritǎm cu toţii conceptele" pledează pentru recuperarea realităţii din voracitatea metafizicii falsificatoare, pentru recuperarea realităţii – confiscată de un limbaj ideologic şi birocratic – prin acţiunea performativă de a pune mâna pe cuţit, adică prin trecerea la fapte:

Am văzut o pâine perfectă (era ca un abur de aur,
o fotografie de vis)
ridicată cu jumătate de metru deasupra
feliei de pâine neagră şi veche, ce zăcea muşcată
pe masă.
Am vrut să mănânc, am pus mâna pe pâine; pâinea
a ţipat mânioasă:

Nemernicie, cum mai poţi mânca fără nici un principiu? [...]
Redă-mi demnitatea, redă-ţi demnitatea,
altfel te las să mori flămând ca un câine, care roade
materie brută...

Şi atunci am luat un cuţit[3].

„Bila de sticlă" vorbeşte despre depersonalizare prin integrarea în conştiinţa oarbă a maselor – o poziţie tipică de rezistenţă la presiunea discursului oficial comunist prin mici subterfugii vag sau limpede liberalizante, luând apărarea conştiinţei individuale prin lozinci care se opun lozincilor comuniste ale zilei, prin fisurări retorice ale certitudinilor. „Da" este în linii mari o poezie antisistem, anticomunistă atât cât poate fi în condiţiile date, care ia distanţă faţă de unanimităţile şi adeziunile complice la funcţionarea aparatului ideologic/statal:

DA, spuse strungarul în faţa strungului său
croind blând o bucată exactă de realitate
DA, spuseră dactilografele bătând la maşină textul
scrisorii nesfârşite a veacului
DA, spuse mama sugarului său dându-i sânul să sugă şi
da, răspunse sugarul
DA, spuseră gunoierii şi clopotarii, turnătorii de fontă
şi femeile de serviciu
DA, spuse şi piaţa publică
DA, şi funcţionarii şi doctorii şi vânzătorii de ziare
de seară

1. *Ibidem*, p. 9.
2. *Ibidem*, pp. 26-27.
3. *Ibidem*, p. 48.

DA, DA, copiii, femeile casnice, invalizii, orbii,
campionii la tir şi popice şi îndrăgostiţii
DA, DA, DA, camioanele, iarba, sistemul solar,
dumnezeu, conservele goale şi resturile de la masa
de prânz

Cine v-a întrebat?
Cui răspundeţi?
DE ce?
Pentru ce?
DA, suntem de acord, DA, DA, DA![1]

În volumul următor, *O tăcere asurzitoare* (1985), autoarea caută „instrumente necunoscute" pentru a produce o poezie sinestezică („Fugă pentru instrumente necunoscute"):

îmi trebuie mai multe auzuri,
îmi trebuie mai multe văzuri, o mie de guri, o mie de ochi,
să scriu cu o mie de degete, să mă scriu cu tot trupul,
în spaţiu să las o cicatrice subţire,
în formă de cruce,
aud, aud, nu înţeleg ce aud,
nu pot înţelege decât cuprinzând,
înghiţind această sfântă dezordine,
mistuind această vastă otravă,
dându-i chipul meu, ochii mei, gura mea,
înghiţită de tine, vastă iubire, care te apleci,
dinaintea picioarelor mele,
să ridici din praf
o pană de pasăre[2].

Un poem, tipic pentru tentativa – mai mult teoretică – de sinergie a contrariilor, se intitulează „Haosmos". Conceptul, împrumutat de la James Joyce, va da titlul volumului următor, *Haosmos* (1992). Investigaţii asupra identităţii şi stadiilor corporale sunt văzute holist în dialog – adesea întrerupt sau infertil – cu universul; de aici decurg viziuni fantastice, exacerbând vorace şi punctual organele care receptează sau ceea ce se receptează, într-o aglomerare de notaţii aspirând să cartografieze plenar existentul din perspectiva unei corporalităţi în sfârşit asumate ca feminine („Prin trup"):

Prin trup aş fi vrut să aspir lumea întreagă
înserările acide, electrizate metropole şi zăpada
mortul pe câmp aurore fluturătoare zgomotul
străzilor dimineaţa şi migraţiile înmulţirea
frenetică a regnurilor mici şi a celor abstracte
Roiul lumii să intre în mine
prin piele prin unghii prin sânge
să mă umple să mă distrugă să mă dizolve.

1. *Ibidem*, pp. 22-23.
2. Magda Cârneci, *O tăcere asurzitoare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 12.

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Să stau sub cascada lui enormă şi grea
ca o piatră măruntă anihilată şi fericită
să fiu ca un punct
care ar avea deasupra o mare.

Ridicând privirea în sus i-aş vedea
străfundul translucid plin de fosforescenţă şi viermuială[1].

Tonul cade adesea într-un vitalism decepţionat. *Poeme politice* (2000) conţine un „Canon politic", oratoriu pe mai multe voci: Poetul, Intelectualul, Femeia, Poporul. Abundă, precum în „Fragmente despre poezie şi actualitate", directivele: „Un poet trebuie să accepte totul din realitate", „Curajul poetului stă în a mărturisi extazul enorm al realităţii", „Poetul palpează gnoza mântuirii prin estetic" ş.a. – sloganuri mai puţin acute decât acelea din poezia volumului de debut, care rămâne de referinţă.

Încadrarea poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu (n. 1950) a produs unele probleme simptomatice în cadrul generaţiei optzeciste. În *Postmodernismul românesc*, Cărtărescu îl trece în rândurile neoexpresioniştilor, sancţionând astfel prin declasare filonul rural şi filiera Ion Gheorghe şi Marin Sorescu:

> Mai în vârstă decât cei mai mulţi optzecişti, Stoiciu nu seamănă nici ca formulă cu aceştia. Orice constelaţie poetică a anilor '80 am lua în discuţie, el pare un „rătăcit" în cadrul ei. În cele din urmă, dacă vrem să aproximăm neapărat formula sa poetică, am spune că ea nu seamănă cu nimic mai mult decât cu expresionismul rural, mitologizant şi arhaizant al lui Ion Gheorghe din *Cavalerul trac* sau al lui Sorescu din *La Lilieci*. Îl deosebesc totuşi de aceştia tendinţele biografiste din *La fanion*, volumul său de debut, deşi şi acolo amănuntele unei copilării printre şine de cale ferată sunt aproape sufocate de o mitologie clasică naivă, ca din *Legendele Olimpului*. Latura expresionistă a poeziei lui, discretă în primul volum, se accentuează pe parcurs. Cartea sa reprezentativă rămâne *Inima de raze*, în care lumea apare grotească, vopsită ţipător, o lume de bâlci plină de obiecte kitsch ce mai păstrează însă o teribilă legătură cu vechi idoli locali[2].

În această descriere, altfel pertinentă, persistă mefienţa lui Cărtărescu faţă de fondul rural (în care vede doar „vechi idoli locali") în defavoarea formei. Or, tocmai forma, la fel ca în cazul lui Sorescu, este cea care contează. Mai toţi tropii postmodernismului literar sunt prezenţi în *La fanion* (1980) şi în *Inima de raze* (1982), primele lui volume: biografism narativ, reciclare în cheie joasă a unor motive înalte (mituri greco-latine în *La fanion*, biblice în *Inima de raze*), oralitate dramatizată, un nivel realist al textului care supravieţuieşte tuturor infuziilor livreşti. În aceste prime volume, manevra predilectă este „transferul textului mitologic în real" (după cum nota Marin Mincu). La fel ca Ion Gheorghe, Stoiciu imprimă motive şi scenarii mitologice pe lumea ţărănească românească. Principiul de compoziţie al poeziei lui Stoiciu stă în metamorfozare şi juxtapunere. „Evoe!" din *La fanion* trimite la *Metamorfozele* lui Ovidiu, preluate ca alegorie a poeticii de transmutaţie a materialului:

1. Magda Cârneci, *Opera poetică*, prefaţă de Ion Bogdan Lefter, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2017, p. 113.
2. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 390.

MARE MOLEȘEALĂ, fă, azi... da...
me-ta-mor-fo-ză...,
îmi vine în gând (așa, un cuvânt...)... a, hai
la întrecere... gata: eu
mă prefac în leu și tu în
carte... ba, invers! și cine se transformă în...
în... mă rog, ceva-ieșit-din-comun („iată
improvizarea!...") câștigă...[1]

Împreună cu această poetică a metamorfozării, juxtapunerea de materiale și perspective eterogene, realizată de regulă prin intermediul elipselor, lasă impresia de dezordine ori chiar de haos. Dar, cel puțin în primele volume, este o dezordine bine controlată. În *Inima de raze*, unul dintre poeme pleacă de la o scenă biblică (tăierea capului lui Ioan Botezătorul, expus apoi pe o tavă), pentru ca apoi, printr-o operațiune de montaj agresiv, să ajungă într-un cronotop specific realismului socialist – lumea rurală din România în anii '50. Operațiunea de tăiere a capului este de fapt o alegorie a însuși modului de compunere a poemului: tăiere și lipire a „peliculei", la fel ca în cinema (de altfel, poemul și trimite, printr-una din vocile anonime a căror rumoare o surprinde, la un „film popular"):

harșt!... tăie gâtul
leului ei, ajunsă până sub smochin, care
dormea, sărmanul, ramolit, fără grijă la umbră...
și mâzgăli cu sânge
tot decorul
azvârlind, la urmă, capul
pe o tavă

doamnelor și domnilor, acuma
INEXPRIMABILUL: îl
lipim la loc, unu
doi trei, și!... o voce din public: să
îl trimitem să cumpere
chibrituri... (fluierături) din strada
principală, în spatele
himerei
lui roșii, vorba
vine, la
coadă (una încârligată, cu
săgeată în vârf), „sfântul
ioan" (patronul
meu), cu hernia lui la testicule, cu un felinar
cu ulei uitat
aprins, ziua, în
amiaza mare, duminică, zi de lucru, îi
suflă temător unui țăran, gură
cască pe acolo: fecior, hei, fecior, ce dau ăia?... ești
surd?... „sare, petrol... uniforme,

1. Liviu Ioan Stoiciu, *Opera poetică*, vol. I, *1978-1989*, prefață de Răzvan Voncu, Editura Paralela 45, Pitești, 2016, p. 24.

cuie" (a!... au
adus şi la noi, la magazinul
mixt)

băi, ăla, ce te bagi în
faţă, stai
jos: în curtea
şcolii, caravana, cu difuzorul deschis la
maxim, „film
popular"?... „film, film, cu
colectivizarea, cu lămurirea
satului..." cuuum?... iar?... *păi, aici, în*
ce an suntem
noi?... „omienouăsutecincizecişi...
cincizecişi..." aoleu, aoleu, a
lipit capul
greşit, a... (prăfăraie, trece
o căruţă cu cai cu opt picioare fiecare: o
femeie cu părul adunat în coc, după
ce îşi netezeşte
rochia, traversează pustiul cu o
tavă întinsă în
mâini: pe
tavă, bineînţeles, un
cap, eu, tu el...)[1]

Cu timpul, calitatea acestor poeme de început va fi dizolvată în cantitate. În *Singurătatea colectivă (Noapte de dragoste străveche)* (1996), proiectarea în cheie mitologică a unui real banal este compusă prin asociaţii subiective complet arbitrare din exterior, ceea ce duce la o impresie de ermetism fără cheie. Apar trimiteri la Piaţa Universităţii din 1990 („Reconstituire"). *Ruinele poemului* (1997) este compus sub forma unor jurnale epurate de anecdotic; pe fund rămâne doar un zaţ obscur. Poemul „Ochiul mistic" expune didactic nivelul de jos al poeziei lui Stoiciu, prin amestecarea unei maniere filozofarde *à la* Nichita Stănescu cu un suprarealism de duzină:

El vine de departe, de la începutul
lumii, neobişnuit de anxios. Înfricoşat şi perplex, el
are rădăcini cât mine, dezvăluind, prin
numărul de inele, aspecte ale unei vieţi anterioare,
succesive. Pur

şi simplu? Trezită înaintea răsăritului, am
făcut fotografia unei fetiţe suite pe
o creangă joasă, care
azi trebuie că e doamnă respectabilă,
la 93 de ani... Cine, dumneavoastră,
doamnă? Eu. sau

1. Liviu Ioan Stoiciu, *Inima de raze*, Editura Albatros, Bucureşti, 1982, pp. 59-60.

ea. Că şi bunică mea, viţa de vie agăţătoare, a
crescut pe un arbore. Arbore care i-a devenit soţ până
la urmă – că, intimidată, ea şi-a vărsat anume pe
rochie
prima ceaşcă de vin, îndrăgostită să
aibă motiv să se dezbrace,
spre fericită dezlegare...

Dezlegare a ochiului colectiv, până
la urmă. Ochiului
mistic, din interior, care vine de departe, de la începutul
lumii, neobişnuit de anxios[1].

Liviu Stoiciu publică mult, însă volumele lui originale şi semnificative rămân primele două.

În *Cântece de trecut strada* (1981), Florin Iaru (n. 1954) prezintă poeme compuse din bliţuri, din fragmente de dialog şi frânturi de recuzită, cu versuri retezate inegal, neregulate ca şi când ritmul lor ar avea răsuflarea tăiată, ironice, pline de metafore suprarealiste, fracturate, fals-narative, sărind de la una la alta, pline de o vervă muşcătoare şi de glume intertextuale („Zi ploioasă pe strada Păcii"):

Vine la mine o brichetă cu om
şi-mi aprinde toate ţigările ude:
— Dom' – chimicalele astea...
— Dom' – universul e curb...
— Dom' – înţelegi necesitatea?
Creierul meu s-a săturat să înţeleagă.
Ca o basculantă excitată
nervul mai cheamă sub steag baniţa gândului bleagă.
Îţi priveşti cu uimire degetul care sare din articulaţie
sufletul care sare din articulaţie
umbrela articulată care creşte la ploaie
din capul meu[2].

Câteodată, poantele sunt simple bancuri textualiste („Hai ku mine peste muntele Fudji"):

Capul meu cade
pe
maşina de scris
.....
fruntea de rânduri mi-e plină[3].

Volumul următor, *La cea mai înaltă ficţiune* (1984), poate fi citit ca o racordare a poeziei la tehnologia muzicală a momentului, ca o expunere a funcţiilor

1. Liviu Ioan Stoiciu, *Ruinele poemului*, Editura Pontica, Constanţa, 1997, p. 19.
2. Florin Iaru, *Poeme alese (1975-1990)*, Editura Aula, Braşov, 2002, p. 14.
3. *Ibidem*, p. 31.

BCU Cluj / Central University Library

de *rewind* sau de derulare pe *fast forward* ale unui „casetofon" turat simultan pe mai multe piste audio; tot aşa, poemele sunt ca o orgă de lumini metaforice, mizând pe o paletă lexicală şi referenţială disonantă şi pe *non sequitur*-ul logic oniric, pe combinarea lui Ion Barbu din *Uvedenrode* cu trimiteri la cultura pop, pe combinaţia de stileme şi limbaje, pe infuzia de neologisme şi anglicisme într-un intertext marcat de Caragiale („Laudă înaltei fidelităţi"):

Scârţâiam fatigat pe-antetul marilor concerne
redactam plângăciuni cereri onctuoase adrese
formulare fişe individuale eficiente insidioase complimente.
Brusc somnul mă încorporează târzielor regimente
creierul zumzăie curgător şi pufos dintre perne [...]
visez ceva superb, cu grăbire – mai stai
tu PHILIPS tu SONY tu TANDBERG, AKAI –
roiuri de marmeladă – waţii
lăncieri – decibelii
Încete
Japonii
îmi bat la uşi cu pachete
ochiul de firme suave să-mbete.
Şi tu pluteşti acolo
ca o damă cu camelii
printre fundele care sub numele meu triumfă
şi decazi aiurită pe covor printre
haine ambalaje sateliţi perihelii
conţinutul se umflă
metal gravid de touch-control
loudness dolby cristal monitor
o derulare rapidă a memoriei până la naştere
o clapă mamă eject
lumina unui bas preacurat
timpul ca un trompetist beat
bob marley agonizând reggae sub sicomor
john cu şase găuri în burtă fluieră *beat*
şi jimi şi janis şi jim şi cornel
muşte pe o lume de flit.
Te-mpleticeşti copleşită din sufragerie în dormitor
japonezi mici zâmbitori te-nconjoară cu flori
te conjură
cu aparate de măsură pe măsură
cadrane holbate vibratoare encefalograme rebele
secretoşi secretare secretele
şi mă tragi isterizată
de bretele
loveşti dioda supramuzicală
înnozi firul subţire al emoţiei
un scurtcircuit suprasexual din care
visul se sparge posedat de această fidelitate[1].

1. *Ibidem*, pp. 77-78.

Poemul instaurează ambiguitatea de la primul vers. „Scârţâiam fatigat pe-antetul marilor concerne" poate să trimită atât la braţul unui pick-up care „scârţâie" – o primă sugestie sexuală – deasupra unui vinil occidental ascultat şi răsascultat, cât şi la o stare generală de anxietate („concerne" poate să trimită, în contextul încărcat de anglicisme, şi la „concerned" – *preocupat*, *îngrijorat*). Oricum, începutul (primele trei versuri) schiţează un context birocratic care, într-un vocabular caragializat, sugerează birocraţia din realitatea contemporană poetului. Visul care survine în versurile următoare produce o extragere din cotidianul comunist şi o înşurubare într-o utopie consumeristă nipono-occidentală (Japonia, după cum o atestă şi cyberpunkul lui William Gibson din anii '80, se numără printre liderii mondiali în materie de tehnologie – inclusiv muzicală). În această feerie tehnofilă high-fidelity, în care mărcile străine devin brusc accesibile, este inserat un scenariu sexual care trimite la „Uvedenrode" de Ion Barbu. O iubită se materializează ca „o damă cu camelii", iar sexualitatea este sugerată atât prin segmentele care trimit la poemul erotic încifrat al lui Barbu („supramuzicală", „suprasexual"), cât şi prin alte apropouri („conţinutul se umflă", „metal gravid"). Însă feeria tehnofil-sexuală se transformă treptat într-un coşmar care introduce în vis datele realităţii din care se plecase. Japonezii – în vis agenţii bunăstării occidentale – devin brusc agenţi cu aspect de securişti, care duc „aparate de măsură pe măsură" – adică instrumente de ascultat/înregistrat/măsurat care invadează spaţiul privat. Acest circuit semantic opresiv este amplificat prin versuri precum „secretoşi secretare secretele", care trimit la acel regim de secretomanie care înconjura atât aparatul represiv al statului, cât şi pe secretare (interfaţa dintre individul obişnuit şi birocraţia comunistă adesea kafkiană). Ultima parte a poemului duce la o trezire din coşmar. Dar această trezire este doar aparentă (la fel ca în *Brazil*, filmul lui Terry Gilliam din 1985), pentru că de fapt coşmarul continuă:

> Un înger cu privirile oblice coboară cu un colet
> pe care scrisul lui Dumnezeu, încet.
> mi-a pirogravat muianul.
> *Pentru tine, florin – ştim bine, prea bine*
> *ce vrei, ce visezi* îmi zice
> şi din colet sar microfoane cabluri ecrane.

Altfel spus, sistemul represiv este omnipotent, el controlează şi realitatea, şi visele, şi raportul dintre ele. Subtextul politic al poemului priveşte sistemul represiv din comunism care se folosea de aceleaşi „microfoane cabluri ecrane" – produse râvnite ale tehnologiei de divertisment – pentru a supraveghea şi pedepsi, pătrunzând până în cele mai intime cotloane pentru a le repertoria informaţional cu o înaltă fidelitate.

Înnebunesc şi-mi pare rău (1990) imaginează în poemul „Est etica", scris după 1989, o scenă în care foştii lideri comunişti merg în piaţa alimentară (adică în acel spaţiu care a metonimizat în anii '80, prin aspectul său dezolant de *waste land*, criza terminală a sistemului):

> Toţi cumsecade, toţi cu faţă umană, toţi, deopotrivă,
> cuprinşi în aceeaşi cooperativă
> a lucrului bine făcut. Iar la loc de onoare
> trona încins în halat peticit, între sule, cosoare,

un cizmar genial ciocănind cuişoarele.
Ştiu că-i de necrezut, dar lumea le zâmbea la piaţă
iar ei zâmbeau lumii, verde, în faţă.

Şi peste verzeala zidurilor strălucea soarele[1].

Poemul mizează pe contrastul dintre „verzeala" mortuară şi lumina soarelui, care sugerează caracterul de *zombie* al comunismului – faptul că el a supravieţuit la nivelul imaginarului chiar şi după ce i s-a declarat decesul. Iaru a făcut parte dintre scriitorii/artiştii pe care căderea comunismului i-a împins într-un impas creativ. Următorul volum de poezii, *Jos realitatea !* (2019), îi apare după aproape treizeci de ani. Titlul trimite – dincolo de aluzia la manifestul avangardist semnat în anii 1920 de Ion Vinea („Jos arta, căci s-a prostituat" etc.) – tocmai la această criză. Iaru se răfuieşte de fapt cu excedentul de realitate post-1989 ce i-a blocat poezia, anulând punctele de rezistenţă pe care mizase înainte (de pildă, raportarea culturii materiale a comunismului târziu la cultura pop occidentală). După cum arată volumul său, el nu încetează să lupte cu acest exces de realitate, plecând în căutarea altor puncte de rezistenţă. *Jos realitatea !* este un volum eterogen (în ciuda subţirimii), care testează mai multe formule. Una este cea care critică postavangardist comodificarea vieţii în postcomunism, transformarea în marfă a tot ceea ce înainte (în comunism) putuse fi transformat în poezie : „Tot ce se poate scrie e deja vândut, ambalat, ştampilat", „viaţa se spală pe mâini de tot ce citeşte" etc. Iaru se plânge că a primit exact ce visase în comunism : mărfuri occidentale sau japoneze. Punctele de rezistenţă şi-au schimbat polaritatea : *înainte* ofertei abundente i se ducea dorul, *acum* i se duce grija. Altă formulă poetică este cea a simplităţii prozaice. La fel ca Mircea Cărtărescu în urmă cu mai bine treizeci de ani, în ciclul „Momente" din *Totul*, Iaru descoperă vacuitatea metaforelor în preajma morţii unui prieten („Tovarăşa zilei") :

Eu cred că-am văzut moartea
astupând gura prietenului meu
cu mâna.
Cu mâna ei moartă. [...]
Când prietenul meu a deschis gura,
am crezut că văd ieşindu-i din măruntaie
pumnul înmănuşat.
Am vrut să spun
(blestemată, îngâmfată încununare poetică) :
mănuşa de sticlă mişca degetul mic de vomă.
Dar nu e adevărat.
Prietenul meu nu merită aşa o minciună.
Moartea a rămas înfiptă în gâtul lui
până l-a sufocat[2].

Dar principala tactică de ieşire din impas rămâne provocarea, şi anume provocarea sexuală. Însă aceasta e în parametrii primitivi ai anilor '90, ce par anacronici la sfârşitul anilor 2010, când Iaru îşi publică în sfârşit volumul. Punctele de

1. *Ibidem*, pp. 141-142.
2. Florin Iaru, *Jos realitatea !*, Editura Paralela 45, 2019, pp. 15-16.

rezistență au adesea un caracter volatil, la fel ca moda. Tipic pentru machismul optzecist-nouăzecist este poemul „Dusîntors": vocea bărbatului pe care e construit textul observă cum o femeie tânără coboară din pat „cu sânii în vânt/ futută perfectă" și se întoarce de la baie îmbătrânită („înfofolită în capot/ părul decolorat e o claie de fân,/ picioarele cu târlici sunt un monument de varice")[1]; dar e suficient ca bărbatul să închidă ochii pentru ca amândoi să fie din nou tineri. Găsim aici o cinetică a vieții comprimată prin unirea a două puncte extreme: prima noapte de dragoste este lipită la montaj de o noapte postsexuală de bătrânețe. Dar sub aparența de înțelepciune senilă se ascunde o filozofie pur misogină, în care femeia e redusă la ipostaze sexuale. În mod elocvent, posesorul vocii masculine nu se vede și pe sine la vârsta senectuții, când bătrânețea a mușcat și din corpul lui. Chiar dacă unele poeme vor fi fost scrise în anii '90, pentru un volum publicat în 2019 este mai curând naiv efortul vizibil de a „provoca" printr-un vocabular sexual reprimat în comunism și liberalizat imediat după 1989: „A supt kilometri de pulă", începe un poem despre „hoașca de azi nefutabilă" („Visătoarea"); „În creierul meu/ o femeie astenică suge pula" („Primăvară tâmpită"); „Fut tare și apăsat. FUT" („Garda la steag"). Desigur, astfel de poeme pot fi interpretate și în sensul că noua „corectitudine politică" a devenit un punct de rezistență pentru Iaru, care provoacă în anii 2010 prin poeme perfect pasabile cu 20-30 de ani în urmă. Există însă în *Jos realitatea!* și câteva texte care amintesc de vechiul Iaru de dinainte de 1990, poeme mai lungi, fals-narative, tiribombe suprarealiste cu jocuri de lumini și metafore. „Inimitații", de pildă, e un coșmar amintind de Leonid Dimov (poet cu care Iaru a fost comparat adesea); în el, Bucureștiul își pierde brusc aerul familiar:

> Autobuzele circulau conduse de melodii moarte.
> În vitrine pluteau nori roz și grei,
> la ferestre nu spânzura nici o vedenie,
> prin mâzga subțire a lui decembrie
> nu miorlăiau mâțe și nu lătrau căței.
>
> Foarte curând mă bufni disperarea
> înțelegeam ceva: o bucățică de zid –
> pricepeam ce-s alea străzi asfaltate –
> blocurile se înșirau moi ca în lumea noastră,
> dar tot ce era scris pe oraș nu putea fi citit.
> Nici un magazin nu-și lăsase poarta deschisă
> iar în marile pasaje subterane, pe care le străbăteam în fugă,
> claxonat de camioane bete, goale, isterice,
> nu erau haine, deșeuri, aburi sau chei.
> Nu se putea ști dacă baricadele putrede
> fuseseră vreodată apărate de bărbați și femei.
> Deși lumea nouă păstrase o adiere umană
> nu se putea vorbi de oameni aici.
> Erau numai lucruri. Lucruri de capul lor. Lucruri
> aproape însuflețite.
> Nu puteau fi pipăite nici mari, nici mici[2].

1. *Ibidem*, p. 29.
2. *Ibidem*, pp. 61-62.

Acest Bucureşti populat doar de lucruri, ca după un război atomic, este de fapt coşmarul unui Bucureşti în care Iaru (luptător în decembrie 1989) nu ar fi supravieţuit represiunii comuniste împotriva revoluţionarilor şi ar fi continuat să bântuie spectral vechile spaţii cunoscute, lipsit însă de „cheia" înţelegerii, a accesului în această nouă realitate umplută de „televizoare, aspiratoare, mixere, aparate", dar golită de oameni. Punctul în care coşmarul pare să ia sfârşit este cel în care eul poemului întâlneşte un clişeu din comunismul târziu – o coadă la pâine. Această ciocnire de familiar îi provoacă regăsirea cheii de înţelegere globală. Doar că, ironic, această înţelegere nu îl trezeşte într-un Bucureşti postcomunist, ci în vechiul Bucureşti – sau mai bine zis într-un oraş mixt, în care comunismul şi postcomunismul fuzionează indiscernabil. Personajul poemului, cu picioarele „pline de sânge" şi hainele „rupte-n bătaie", se află încă – sugerează sfârşitul poemului – la joncţiunea volatilă dintre comunism şi postcomunism, dintre viaţă şi moarte, ca o pisică supusă unui experiment cuantic. Poemul are o construcţie tipică pentru Dimov (o ciclicitate de tip bandă Möbius). Un text într-o cheie asemănătoare se numeşte „Unde sunt" şi este construit pe principiul butonării unui aparat de radio, navigând de la un post la altul: tot aşa, poemul captează pe sărite o serie de ipostaze autobiografice (scene din armată, prima ţigară, prima revistă porno), producând o cacofonie a coexistenţei simultane a identităţilor. Aşa cum „Laudă înaltei fidelităţi" spărgea cadrul mono al culturii locale printr-o infuzie stereo de referinţe occidentale, „Unde sunt" consemnează, odată cu rătăcirea în ecourile propriei vieţi, nostalgia pentru vremurile în care realitatea obişnuia să fie unică şi mai simplă.

După cum anunţă o notă plasată la sfârşitul unei antologii de autor, majoritatea poeziilor lui Alexandru Muşina (1954-2013) au fost scrise înainte de 1987[1]. Însă, din motive ce ţin de cenzura care amputase volumul din 1984 *Strada Castelului 104*, ele au fost publicate în cea mai mare parte abia în volumele de după 1989: *Lucrurile pe care le-am văzut (1979-1986)* (1992), *Aleea Mimozei nr. 3* (1993), *Tomografia şi alte explorări* (1994), *Tea* (1998). Totuşi, cea mai cunoscută scriere a autorului, poemul „Budila-Express", a putut apărea în volumul colectiv *Cinci* (1982). Compus după modelul lui T. S. Eliot din *The Waste Land*, „Budila-Express" oferă, după cum observa un coleg de generaţie al lui Muşina, „o parabolă generală a absorbirii în anonimat şi în mediocritate ori, într-un sens încă mai larg, al înfrângerii generice: din poezie şi din tinereţea călătorului nu mai rămâne decât o fotografie turistică"[2]. Cele şase secvenţe urmăresc decompresia intelectuală şi psihică a unui profesor navetist care pătrunde „în catacombele realităţii rurale", descoperindu-i, la capătul liniei de tren unde îl poartă naveta (trauma de serviciu a întregii generaţii), ca odinioară Ovidiu cel exilat la Tomis, pe „sciţii cei îmbrăcaţi în blănuri". Pe acest traseu de tip *descensus ad inferos* scenariul poemului construieşte elegia pierderii tuturor speranţelor, a distrugerii substanţei (tinereţii) de către formele unei birocraţii impersonale („Semnificantul/ Mai înghiţind o gură de semnificat") care-l extrage pe protagonist din idealismul lui iluzoriu pentru a-l arunca în braţele opresive ale realităţii:

1. Alexandru Muşina, *Poeme alese. 1975-2000*, postfaţă de Al. Cistelecan, Editura Aula, Braşov, 2003, p. 206.
2. Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985*, p. 250.

Ei mi-au spus, sugerat, ordonat:
TREBUIE E NECESAR SE CERE
TREBUIE E NECESAR SE CERE
TREBUIE E NECESAR SE CERE
TREBUIE (dar eu... jap!) mi-au spus
E NECE (dar real... buf!) sar
Ei
TREBUIE! mi-au ordonat.

„O.K." am zis.
Şi am îmbătrânit[1].

Poate fi citită aici o trimitere la scenariul thanatic din *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*. Este un manifest generaţional al spaimei de ratare, de bătrâneţe şi de perimare, exagerat şi pe alocuri clasist în raportarea la „sciţii" cu care tânărul intelectual se vede silit să interacţioneze, dar autentic ca document psihologic al anilor '80. Altă secvenţă relevantă din opera lui Muşina este ciclul „Lecţiile deschise ale profesorului de limba franceză A.M.", tot o reflectare cinică a experienţei de profesor navetist:

e cazul să sărbătorim şi noi
balul bobocilor deşi a început
atacul nemilos al cheliei e cazul
să daţi şi voi ceva nu-i aşa un început fericit
mult succes în carieră hip hip ura
şi la gară desigur cât mai repede dar nici
prea repede să nu conturbăm
procesul instructiv-educativ şi sălile-nalte
ca florile dalbe ca un veşnic stai jos asseyez-vous desigur
să nu uităm licorile aducătoare
de lumini de roşu sănătos în obrazul
călătoarelor tinere căsătorite de curând cu idealuri
cu soţi şi ciorapi de spălat de ce
numai ei să aibă balul bobocilor nişte copii paişpe ani
le-am şi spus de altfel nu vă grăbiţi
de la balul bobocilor la balul comunal de acolo
la biserică pe urmă bărbatul
vine acasă beat şi vă bate asta e e şi cazul
hai noroc la mai mare numai bine succes[2].

Această dezabuzare sarcastică este mediată prin forma prozaică, lipsită de metafore, pe care o îmbracă monologurile. În ciclul „Experienţele (o himeră a realului)", umanitatea apare redusă la condiţii de laborator (unde prin laborator se vizează maniera pretins ştiinţifică în care comunismul abordează realitatea, felul în care ţine să-şi raţionalizeze ideologia) („Întoarcerea înainte ş.a.m.d. A cincea experienţă"):

1. Alexandru Muşina, *Poeme alese. 1975-2000*, p. 56.
2. *Ibidem*, pp. 39-40.

Calculaseră exact unghiul de incidenţă
Al razei laserului pe bacteriile mele sentimentale. „Vorbeşte!"
Mi-au spus. Un fel de apă gălbuie
A început să curgă din mine, în timp
Ce mă desfăceam pe-ncetul: două mâini, două picioare,
Două urechi, doi ochi, un nas şi aşa mai departe.

„Dar, părinţi ai focului", le-am strigat
Cu gura mea vânătă, „nu mă amestecaţi
Cu celelalte, cu ceilalţi, cu elementele fiinţelor:
Angiosperme, celenterate, unguligrade şi aşa mai departe!"

Ei tăceau. Nimic nu trecea dincolo
De iarba trandafirie a privirii lor, transportoare silenţioase
Duceau maldărele de mâini, de picioare sortate
În direcţii necunoscute. „Dar eu sunt
Stăpânul elixirelor, borţoaselor sticle strălucitoare,
Al pietrei filozofale, al animalelor de argint
Numite cuvinte, nu mă lăsaţi
Să fiu desfăcut, amestecat, sortat, catalogat,
Transportat şi aşa mai departe!"

Ei tăceau. În spatele ierbilor
Se vedeau umbre de dinozauri, sau poate
Doar aşa li se părea ochilor mei, care, deja,
Începuseră să se uite unul pe altul, amestecaţi cum erau
În marea instalaţie de sortat, ca un flipper
Cu bile albastre, verzi, maro, galbene, cenuşii
Şi aşa mai departe[1].

Poemul opune raţionalităţii ştiinţifice a comunismului un individualism care refuză să fie sortat şi clasificat: un manifest împotriva alienării produse prin abstractizarea diferenţei specifice a individului în genuri proxime. Manipulatorii comunişti ai acestui sistem opresiv sunt văzuţi pe rând ca „părinţi ai focului" şi „umbre de dinozauri" – o formă de regresie către zorii civilizaţiei umane, către un nivel arhetipal la care poetul ţine să se raporteze din disperarea că va sfârşi ca o simplă bilă mişcată într-un aparat de jocuri mecanice. Filonul clasicizant din poezia lui Muşina (produs de întâlnirea dintre Kavafis şi Ezra Pound, amândoi admiraţi de poet) va duce la volumul *Personae* (2001), compus din mici portrete cu cheie în care este încondeiată fauna lumii literare. Ca şi în cazul lui Dinescu, poezia scrisă de Muşina în postcomunism – de pildă, sonetele din *Hinterland* (2003) – nu depăşeşte de multe ori nivelul unor glume:

Ce bine-i să fii tare în carici!
Aproape că uitasem dimineaţa
În care te trezeşti simţind cum viaţa
Pulsează-n cele două bile mici...

1. *Ibidem*, p. 47.

Dar există şi excepţii, precum acest sonet clasicizant şi melancolic despre căutarea decepţionantă a frumuseţii („În Cythera"):

La ţărmul mult cântatei Afrodite,
La ţărmul ei ajuns-am în târziu.
Un ţărm cu cerul jos, întunecat, pustiu,
Acoperit de scoici şi alge putrezite.

„Dar unde-i e sălaşul?" Pământiu,
Cu ochii albi, cu buzele deodată-nvineţite,
Răspunse călăuza: „Străinule, fă bine şi te
Întoarce înapoi, cât mai eşti viu!

Nu simţi duhoarea trupurilor care,
Ca tine,-au tot venit să o cunoască?!
Nu mai e nici o taină, şi-ar trebui să ştii:

Zeiţa e-o statuie de marmură şi sare,
Iar Hrana ce-i redă viaţa firească,
Din când în când, e sufletul amanţilor de-o zi."[1]

Bogdan Ghiu (n. 1958) a debutat de trei ori de-a lungul anilor '80: mai întâi în volumele colective *Cinci* (1982) şi *Nouă poeţi* (1984), apoi cu *Manualul autorului* (1989), primul său volum individual. În acest stadiu, Ghiu scrie o poezie metatextuală, în care problematizează cu repetiţie travaliul naşterii poemului, concomitentă cu autodistrugerea lui. Echivalarea descrierii (a copiilor după natură produse prin text) cu moartea (modelului) putuse fi întâlnită şi în poemele lui Petru Romoşan. Secvenţele poartă de regulă titlul „Poem". Un exemplu caracteristic: „Aş vrea să urlu/ şi/ să port un titlu"[2]. Încă de la început, Ghiu exprimă fobia faţă de stadiul finit al poemului, de închiderea autorului în opere complete. Visul său vizează schiţe, eboşe, crochiuri – stadii imperfecte care sugerează mişcarea şi proiectul aflat în curs. În contrast cu sensul dinamic al proiectului lui Ghiu, imaginea sa avea să rămână asociată cu aceste texte de început, care – citite static – oferă un program aproape autoparodic prin aparenta uşurinţă cu care autorul produce text volatil, text care se autosubminează. Dar poezia avea să rămână credincioasă conceptului său deschis şi să evolueze/să se mişte, păstrându-şi capacitatea de a rămâne în priză în raport cu realul. Poezia lui Ghiu nu poate fi despărţită de activitatea lui de traducător (cel mai important, cantitativ şi calitativ, traducător român al *French Theory*: Derrida, Foucault, Deleuze şi Guattari, Barthes, Bourdieu), de comentator şi teoretician al traducerii/traducerilor şi de eseist multidisciplinar. Poezia lui Ghiu încorporează fâşii din toate aceste activităţi complementare şi le alimentează la rândul său. Volume precum *Poemul cu latura de un metru* (1993), *Arta consumului* (1996), *Arhipelogos* (1997),

1. Alexandru Muşina, *Opera poetică*, vol. II, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2015, p. 78.
2. Bogdan Ghiu, *Opera poetică*, prefaţă de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Piteşti, 2017, p. 47.

Pantaloni şi cămaşă (2000), *(Poemul din carton). Urme de distrugere pe Marte* (2006), *Cu Orice e posibil* (2019) traduc – mereu imperfect, pentru că mereu în mişcare – programul lui Ghiu. Este un program încărcat de antiteze: poetul practică gherila textuală, hărţuind reactiv şi permanent textul prin realitate şi realitatea prin text, şi în acelaşi timp este un proletar al producţiei de text (volumele sale, originale şi traduse, umplând câteva rafturi); un birocrat al producerii de text şi în acelaşi timp un distrugător al ei. Tot acest trafic între polarităţi care se anulează este problematizat în *Arta consumului* prin intermediul unor concepte economice – producţie şi consum (tipice pentru societatea de consum în a cărei căutare se afla România) („Mgabati"):

> Producţia şi-a consumat pentru totdeauna consumul.
> Economia şi-a ucis perechea.
> Fiinţa ucide permanent Ne-Fiinţa.
> Eu cum să răspund?
> Cum să mă sustrag (altfel decât tăcând pur şi simplu)?
> Cum să cheltuiesc fără să înmulţesc producţia, fără să ajut la obţinerea unui tot mai mare randament al producţiei? La optimizarea ei infinită?
> Spunând mereu unul şi acelaşi lucru.
> Repetând numai ce s-a spus, ce-am mai spus, ce a mai fost spus.
> Secătuind.
> Făcând să stagneze apariţia de noutate.
> Negândindu-mă să fiu original.
> Reformulând fără să adaug.
> Dar e imposibil!
> Nu se poate!
> Este cu neputinţă!
> E greu? Nu: numai munca e grea, numai producerea e anevoioasă, trudnică, silnică.
> Consumul laborios devine imediat productiv, se anulează.
> Asta nu e poezie! Nu e producţie! Nu e economie!
> Dar este consum?
> Consumul e spontan, e uşor, e inspiraţie fără pic de muncă. E imediat. Nu lasă urme
> căci este ştergere a urmelor. Nu, nu „ştergere" (= producţie, muncă) – *dispariţie*, risipire, zbor, evaporare, spiritualizare fără de trup (căci numai spiritului i s-a dat şi numai el mai are cu adevărat, azi, trup: trup fără suflet)
> a urmelor[1].

Tot acest proces perpetuu de creare a urmelor şi de ştergere a urmelor, debitor teoretic poststructuralismului, poate fi citit şi în cheia literaturii poliţiste. În *Misterul camerei galbene* al lui Gaston Leroux, criminalul este în acelaşi timp detectivul şi invers. Poezia lui Ghiu – din care trimiterile la literatura detectivistică nu lipsesc – aspiră într-un fel să rescrie acel roman.

Viorel Padina (n. 1950) a avut o biografie atipică între optzecişti. În 1980 redactează „Apel către Europa", un text violent anticomunist, destinat expedierii la Conferinţa pentru Securitate şi Cooperare în Europa de la Madrid, interceptat însă de Securitate. Peripeţiile vor fi relatate în broşura *Urmărit de Securitate*

1. *Ibidem*, pp. 175-176.

(Povestea lui Ave) (1991). Debutează publicistic în 1974, în *Amfiteatru*, cu un eseu despre Ion Barbu. În 1982 câştigă concursul de debut al Editurii Cartea Românească pentru volumul de versuri *Poemul de oţel*. Cum apariţia cărţii este blocată, în 1987 Padina dă în judecată Editura Cartea Românească pentru nepublicarea volumului, caz unic în România comunistă. Debutează finalmente în 1991. A fost membru al Cenaclului de Luni şi al Cenaclului Amfiteatru. De asemenea, a publicat online, pe blogul său, amplul „poem cosmogonic" „Planeta Ou". Într-o cronică despre volumul întârziat al lui Viorel Padina, Nicolae Manolescu făcea câteva remarci neobişnuit de entuziaste: „Una din extrem de rarele cărţi în care se întrevede geniul poetic. Apărută în 1982, ea l-ar fi situat pe Viorel Padina alături de Mircea Cărtărescu, neîndoielnic poetul generaţiei '80, la fel cum Nichita Stănescu a fost poetul generaţiei '60"[1]. Se poate adăuga că poetul a avut ghinionul de a pierde întâietatea şi în raport cu Cristian Popescu, poetul paradigmatic al anilor '90, debutat – în urma unor compromisuri cu cenzura – în 1988. Aşa cum există numeroase fire care-l leagă pe Padina de Cărtărescu (privirea realităţii ca tot cosmogonic, de pildă, dezvoltată în „Planeta Ou"), există numeroase legături şi cu poezia lui Popescu, începând cu forma prozastică a poeziei, cu obsesia pentru I. L. Caragiale şi cu predilecţia pentru prelucrarea kitsch a referinţelor culturale, turnate nu o dată în forma unui ermetism plin de aluzii licenţioase („La alior"):

> Ţiu minte: tu dormeai iar soarele se trezise în cer
> clipea în lumină becher; arunca scânteiuri pe hat
> de la alior împărat. Soarele ce era mititel dar eu am
> omis bre că el e şi soarele singurel; că şi pietrele
> din empireu au fiere şi fantă rea şi influenţează cu
> ea. O fină rază volialină a parvenit ave să-mi vină;
> dar eu am tăiat-o pe loc pe lumină înainte ca ea
> să te atingă şi scânteele au început să ningă. Ce mă
> fac scânceam febril rotindu-mi paloşul copil; roşeaţa
> iute se răspândea pe şaua rece ce-i carnea ta iar
> lumina se făcuse fuioare şi ca lâna mirositoare[2].

Însă originalitatea frapantă a lui Padina are numeroase coordonate: filonul exotizării balcanizante în cheie Anton Pann – Ion Barbu coexistă cu imaginarul limbii de lemn socialiste, hermetismul ocult cu deriva suprarealistă controlată. În poeme intră neologisme şi imaginar science-fiction laolaltă cu grecisme din literatura paşoptistă sau cu ecouri din Caragiale, simboluri biblice apocaliptice, aluzii la basme sau refrene din cultura de consum a ceauşismului târziu (prima secţiune se numeşte de altfel „Muzică populară"), deliruri numerologice în care improvizaţia *à la* Nichita Stănescu se întâlneşte cu fixaţia pentru statistică a comunismului („Istoria unui om în cifre"), linii de dialog şi naraţiuni grotesc-fantastice. „Şah moale", de pildă, este, după cum nota N. Manolescu în cronica amintită, o prelucrare ekfrastică după un tablou de Salvador Dalí, care specula grafic transformarea unor corpuri solide în obiecte cu consistenţă gelatinoasă („Şah moale"):

1. Nicolae Manolescu, „Soarta unei cărţi", *România literară*, nr. 4, 1993.
2. Viorel Padina, *Poemul de oţel*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1991, p. 7.

Văd o tablă de şah moale caldă din figurile căreia moi plăpânde curg lacrimi moi foarte blânde. Un faun moale înfăşurat în coarne mugeşte molatec la o margine. Nebunul tablei moale se repede şi frânge capul faunului îl rupe şi îl aruncă regelui moale care îl aruncă în turn care se înmoaie şi atunci din tabăra ailaltă calul cel moale îşi înfige copita moale în ţeasta moale a decapitatului şi o duce şi o suge. Calul este moale şi ud iar sexu său cald şi crud. Şah moale şah moale[1].

Scenariul după Dalí a fost îmbogăţit cu trimiteri la „Păunul" lui Ion Barbu: „nebunul cu scufă" al lui Barbu care rupe gâtul păsării se transformă la Padina în nebunul din şah care frânge gâtul faunului.

Valul nouăzecist

Debutul editorial al lui Cristian Popescu (1959-1995) se produsese în 1988 prin *Cuvânt înainte*, dar cu modificări substanţiale din partea cenzurii, care îl vor determina pe autor să desemneze volumul *Arta Popescu* din 1994 drept adevăratul său debut. Literatura lui Cristian Popescu este reprezentativă pentru kitschul ceauşismului târziu – o lume precarizată, plină de înlocuitori pentru obiecte absente. Dintre trăsăturile care o particularizează, trebuie amintite în primul rând autobiografismul ironic-metafizic construit în jurul mitologiei familiale; desfiinţarea graniţei formale sau de gen dintre proză şi poezie (deşi este descris curent drept poet, Cristian Popescu poate trece la fel de bine şi drept autor de proze); insinuarea poeziei în suporturi populare ce par să nu o tolereze: necrologuri, mica publicitate, *Cartea recordurilor*, texte publicitare; prezenţa unui umor negru, uneori foarte negru, care uneşte influenţa lui I. L. Caragiale, autor răscitat, cu o pulsiune tanatică omniprezentă, dar nu în sensul romantismului, ci în acela naiv şi chiar trivial al cimitirului de la Săpânţa; înscenarea kitschului, urmată de sublimarea lui; fetişizarea unor elemente precum tramvaiul 26, manechinele din vitrine, pachetul cu vată, spaţiul familial sau ceea ce este asociat ritualurilor morţii: pomeni, morminte, cruci, lumânări; identificarea autorului empiric cu autorul abstract, asimilarea funcţiei estetice cu funcţia existenţei. Dintre influenţe, cea mai relevantă în termeni de poetică este apropierea de Marin Sorescu din ciclul *La Lilieci*: aceeaşi dependenţă de un nivel „umil", aparent nepoetic, al limbajului, oralitate cu falsă aparenţă de neprelucrare, narativitate, candoare, debuşeu în metafizic. Originalitatea lui Cristian Popescu era izbitoare încă de la *Familia Popescu* şi *Cuvânt înainte*, fals tratat de mitologie familială care forţează adesea textul să se apropie la un fir de păr de prostul gust. Un text precum „La comemorarea bunicii" conţine lucruri care, sub mâna unui poet oarecare, s-ar transforma cu uşurinţă în rizibil:

1. *Ibidem*, p. 41.

Bunicul s-a îngrijit din timp de prânzul ce trebuia servit oaspeților. A lipit de sticlele cu vin, drept etichete, pozele de la nuntă cu el și bunica. A scos miezul din pâini și a picurat cu grijă înăuntru ceară de lumânare până le-a umplut la loc. Și la sfârșit, la cafea, vor fi aduse cești mici în care o să pâlpâie câte o lumină de candelă. Mama a avut ideea să însămânțăm din vreme pe mormântul bunicii ceapă verde, ardei gras și ridichi. Să servim lumea cu salate făcute din ele[1].

Prin evenimente de felul acestei pomeni de mahala – jumătate petrecere, jumătate pioasă „comemorare" –, cititorul descinde în plin kitsch morbid și feeric, într-o atmosferă de intimitate colocvială și doliu, în care alimentele sunt fie anexate doliului (pozele lipite pe sticlă), fie substituite prin obiecte funerare necomestibile (lumânările din cestile de cafea), fie intră în zona unui tabu (ceapa verde plantată pe un mormânt). Motivul pentru care un poem precum „Dana Popescu" a fost cenzurat în comunism ține tot de violarea unui tabu, de data aceasta sexual, textul fiind considerat „incestuos":

Înmoi buzele în frișcă, mă frig cu ciorba, salivez ducând la gură murătura, trag din țigară, sorb din șampanie ca să-mi închipui și eu ce-or simți băieții când dau de gustul buzelor tale, soră a mea, soră șefă a unui spital de boli mintale. Știu eu că-ți umpli în fiecare noapte cada cu scrum și mucuri de țigară și-amesteci cu frișcă și te scalzi; ca să slăbești. Vrei să ai din nou picior ușor și botină de-aia fină ca la doi ani, când te iubea doar tata[2].

Și obsesia pentru vată are o componentă erotică pe cât de inavuabilă, pe atât de evidentă, în condițiile în care obiectul indispensabil unei femei se găsea în anii '80 pe lista obiectelor cel mai greu de procurat: „Ce lene în pachetul cu vată. Ce moliciune, ce voluptate, ce liniște, mamă. Acolo, sub pansament, strâns bine, unde zvâcnește pulsul, unde pulsează perna sub cap, zvâcnește ca o inimă albă, moale și albă; și-o strângi în brațe"[3] („Local familial"). Un alt element esențial stă în simularea perspectivei infantile, precum în poemul următor „Arborele genealogic":

În țara noastră cresc codri și păduri întregi de arbori genealogici ai familiei Popescu. În aceste păduri venea Cristi de mic să asculte susurul și ciripitul. Să asculte cum crește iarba verde. Dar, tolănit la rădăcina arborilor genealogici, ținând strâns la piept capul iubitei, auzea cum îi crește acesteia părul. Fiecare arbore genealogic crește deja lăcuit și încrustat cu motive populare, așa că poți rupe orice crenguță drept suvenir. Acești arbori îmbrățișează cu crengile lor turiștii și le întind în semn de rămas bun ramul care ne-a fost la vremuri de restriște numai nouă prieten[4].

Este o operație tipică de subminare a stilului înalt-poetic prin înglobarea sa în structuri kitsch care funcționează antifrastic. Textele-sursă îi aparțin acelui

1. Cristian Popescu, [*Opere*, vol. I] *Familia Popescu*, ediție îngrijită de Dana Popescu-Jourdy și Corina Ciocârlie, prefață de Mircea Martin, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 37.
2. *Ibidem*, p. 55.
3. *Ibidem*, p. 110.
4. *Ibidem*, pp. 106-107.

M. Eminescu din „Fiind băiet păduri cutreieram", „Scrisoarea III" etc. vulgarizat didactic şi transformat într-o recuzită iconografică şi imnografic-patriotică. Tipul de deformare a poeziilor eminesciene, prin autoproiecţia naivă în decorul lor mutilat şcolăreşte, poate fi astfel aproximat printr-un stadiu psihologic timpuriu. Traducerea – incorectă – în concret a unei abstracţiuni (arborele genealogic fiind văzut drept un arbore real) este de asemenea un procedeu infantil tipic, prin care copilul se raportează la nenumăraţii *false friends* prin care ia cunoştinţă de realitate[1]. Starea de convenţionalitate previzibilă în care funcţionează adultul şi matricea de locuri comune în care el se mişcă sunt inversate sau distorsionate. Literatura lui Cristian Popescu vine dintr-o conştiinţă autoprogramată să regreseze către o perspectivă infantilă în sesizarea realului, să coboare în acea stare ingenuă a limbajului în care logica se frânge şi se recompune în zonele oniricului ori ale naivului. Se dovedeşte util să fie distinse cele două niveluri, al „naratorului" şi al „autorului". Naratorii sunt întotdeauna naivi, naturali, infantili, chiar săraci cu duhul. Dar aici nu apare o artă naivă: „naivitatea" e produsă de o mare subtilitate în înţelegerea convenţiei care o face posibilă, iar discursul diferitelor voci poartă întotdeauna amprenta unui discurs de control, aparţinând „autorului", care îşi semnalează prezenţa în text şi presiunea tandru-ironică asupra primului nivel. Impactul acestei literaturi vine şi din controlul perfect asupra relaţiei dintre aceste două niveluri textuale. Titlul *Arta Popescu* este cât se poate de semnificativ. Dincolo de posibila filiaţie ironică – trimiterea la numele sopranei Arta Florescu –, explicitată de altfel în câteva rânduri, sintagma formulează o antiteză detensionată: Arta, cu majusculă, cu toate rafturile ei de convenţii şi ierarhii, alături de Popescu, un nume dintre cele mai banale, care prin frecvenţă se goleşte de atributul desemnării unei individualităţi; e numele unei fiinţe stas, anonime, un şablon. Titlul trimite în fond la accepţiunea primară a artei: aceea de meserie sau chiar, într-un mod mai accentuat-metafizic, de meserie de a trăi. În acest sens poate fi citată o afirmaţie a poetului din 1991: „Împotriva categoriei esteticului. [...] Visez o şcoală în care elevii ar învăţa arta ca pe o modalitate de a trăi"[2]. Un rol mai important decât în scrierile anterioare îl joacă intertextualitatea. Sursele care o alimentează sunt texte şablonizate prin circuit didactic („Trebuiau să poarte un nume" de Marin Sorescu), citate ultracunoscute din clasici (principalii autori fiind Eminescu şi Caragiale), ziarele, cântecele de lume, limbajul străzii bucureştene în comunism, pasaje din misticii ruşi sau din *Pateric*. În numeroşii „psalmi" din acest volum adresarea către Dumnezeu se face cu „Matale". Mai apar trimiteri la Gică Petrescu, simbol al petrecerii populare şi al longevităţii, ambele contrapunctate în poezie prin pomeni şi obsesia morţii.

Generaţia '90 aspiră să dea şi ea un *Levant* prin *Lucrări în verde sau Pledoaria mea pentru poezie* (2006) de Simona Popescu (n. 1965; debut cu *Xilofonul şi alte poeme*, 1990). Având la rândul său o formă-cadru de epopee, cu numeroase trimiteri la *Ţiganiada*, cartea este un manual (sau antimanual) de poezie, inspirat de experienţa didactică (sau antididactică) a autoarei la Facultatea de Litere în

1. Vezi, pentru comparaţii, textele infantile strânse în volumul Daniela Alexandrescu, Irina Nicolau, Ciprian Voicila, *Experimentul Zaica*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000.
2. Cristian Popescu, „Al treilea apel către prietenii mei tineri scriitori", *Luceafărul*, nr. 18, 1991.

raport cu promoţii de studenţi ce resimt poezia ca pe un limbaj neautentic. De aici şi titlul cărţii, explicat printr-un citat din *Ghidul grădinarului amator*: „*Lucrări sau operaţiuni în verde* la viţa de vie sunt «lucrările aplicate viţelor, în cursul perioadei de vegetaţie, asupra organelor verzi (lăstari, copili, ciorchini, frunze)»"[1]. De aici şi obiectivele:

> Doamne, dacă-aş putea să le scot din cap mortăciunea pe care ei o numesc poezie, amintirile alea jilave şi triste, apretul pretabil la comentarii şcolare, prostia rimată care dospeşte în ei făcându-le greaţă şi pe care au fost învăţaţi s-o respekte [...], licoarea de doi bani care nu le spune nimic şi care îi ameţeşte-stupizeşte, gravitatea aia funebră, morcovită, gravitatea autohtonă, de ţară rurală, pre-modernă, artizanatul tropilor de trei ori dat cu lac, horboţelele, brizbrizul de simboluri împrumutate din dicţionarele de Resort, Ciucurii Duioşiei, Ghiulurile groase ale prostiei metaforice, Ghiulurile cu cap de mort! Cum să le scot din cap ce-auziră de la criticul ăla în iţari şi mânecuţe de funcţionar proţăpit într-o redacţie litherară, de la purtătorul lui de servietă, eventual şi universitar? [...] Cum să le scot din cap poezia-conservă? Doar statuetele bolovănind etern pe funebrul piedestal gri-tern? Cum să fac inteligenţa celor ce vin în VIE, să-nvie?[2]

Cartea este un lung efect de ecou – Simona Popescu citează în cascadă din poezia şi teoria clasică şi contemporană, trecând toate aceste citate printr-o perdea de efecte speciale care pot fi reduse la instrumentarea unui laborator de funcţie fatică, un laborator care să anuleze caracterul convenţional al poeziei, reaprop(r)iind-o ca limbaj organic, regăsind linkul către înţelegerea/sensibilitatea/empatia noilor promoţii de studenţi. Experimentul este parţial subminat tocmai prin insistenţa pe funcţia fatică/pe stabilirea unui canal de comunicare. Limbajul ales de autoare este al unei colocvialităţi „sincere" şi *fresh*, aptă în intenţie să se conecteze la subiectivitatea noilor generaţii. Doar că ratează racordul fin al alegerilor stilistice: colocvialitatea, mizând pe un *coolness* nouăzecist deja istoricizat în momentul apariţiei cărţii, sună adesea fals, în pofida bunelor ei intenţii.

Cele câteva poeme incluse în volumul colectiv *Pauză de respiraţie* (1991) făceau deja vizibilă linia în care avea să evolueze Caius Dobrescu (n. 1966) – un lirism viguros, de o largă respiraţie, unind descriptivismul cel mai sec, ironia amplă, experimentalismul neinhibat şi supratema conceptuală. Într-un interviu din 2003, scriitorul vorbea despre „maşscriism", cuvânt compus prin care identifica poetica grupului braşovean în care se formase:

> Termenul provenea de la versul „ca şi cum aş scrie" – cred că dintr-o poezie de-a mea. Ideea era că simţeam că mă mişc, respir, reacţionez ca şi cum aş scrie: o suprapunere între existenţă şi scris. Dar sensul nu era metafora textuală, nu era „totul este text" [...]. Mai degrabă invers, încercam să exprimăm [...] descoperirea că scrisul este legat indisolubil de viaţa noastră, mai mult, că este o formă a vieţii. [...] Am prescurtat cașicumaşscrismul în maşscriism – şi atunci şi sensul s-a schimbat, exprimând mai degrabă o ezitare: m-aş scrie, dar nu sunt convins că vreau s-o

1. Simona Popescu, *Lucrări în verde sau Pledoaria mea pentru poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006, p. 12.
2. *Ibidem*, p. 22.

fac, fiindcă viaţa mea este mai importantă decât poezia, ea este adevărata poezie, şi punându-mă pe scris, încep s-o falsific. De altfel, acesta era nucleul reacţiei noastre faţă de o bună parte din poezia generaţiei '80 [...]: ni se părea mult prea livrescă, prea greoaie, prea metaforizată, prea asemănătoare cu ceea ce se făcuse şi până atunci. [...] Modelele noastre erau poeţii americani, Şcoala de la Black Mountain, Şcoala de la New York, Renaşterea de la San Francisco[1].

Pornirea polemică faţă de literatura antecesorilor (în special a şaizeciştilor, dar şi a optzeciştilor, cu toată preţuirea arătată în eseuri faţă de scriitori ca Alexandru Muşina şi Gheorghe Crăciun) este tot timpul activată, fie şi în subtext, precum în poemul care deschide volumul *Efebia* (1994), intitulat „anii şaizeci au trecut":

Noi stăm de vorbă în cofetărie
Şi bem cafea, şi timpul nostru nu e
Decât un biet produs artizanal,
Un kitsch patent. Nu este timpul proaspăt
De altădată[2].

Polemic este şi un titlu ca *Spălându-mi ciorapii* (1994). „Nimic din ceea ce era dat ca scontat poetic nu mai apare aici", nota Marin Mincu în prezentarea de pe coperta a patra volumului; „se poate vorbi de o a-poeticitate". Este cultivat un realism trivial, dublat de o reflecţie politică: din poezia pe mai multe voci „nori singuratici pe fondul unui ger timpuriu" transpare trauma unei anchete, manifestată prin suspiciune şi paranoia, în timp ce poemul „spălându-mi ciorapii" este o mini-epopee comic-fantastă, operaţiunea banală numită în titlu căpătând prelungiri în naraţiunea de aventuri, basmele arabe, biografism, meditaţii asupra timpului etc. Alt text, „o întâmplare neobişnuită", oferă un coşmar eroicomic în stilul Bob Dylan din „Motorpsycho Nightmare". În *Deadevă* (1998), experimentul său poetic cel mai important, Dobrescu oferă o primă încercare radicală de anexare a limbajului străzii intermediat de noile forme de socializare online (miRC, Vypress Chat, Yahoo Messenger etc.) („Dau pompe"):

Desfund QVta adicaş
vrea so, visez so. Apuc
coada pompei, astancepe
sămi dean
redere. Desfund
1 laie.
Cnd:
apăs 1 dată, apa
ţşneştenapoi
printro găurică
d sub robinet.
Bg tare, mă simt
bărbat. Coada d lemn

1. Mihail Vakulovski, „Caius Dobrescu: «Ceea ce contează pentru oamenii cu adevărat creativi este ceea ce vor realiza de aici încolo»", *Contrafort*, nr. 1, 2003, online: http://www.contrafort.md/old/2003/99/478.html
2. Caius Dobrescu, *Efebia*, Editura Marineasa, Timişoara, 1994, p. 9.

dn mâna mea st kiar IEU,
d esență tare[1].

În *Odă liberei întreprinderi* (2009), poezia cuprinde pasaje „eseistice" de felul:

Tu, Mână Invizibilă, jucându-te pe claviatura-n
Evantai a Percepțiilor, când dincoace,
când dincolo de Intelect. Tu,-mbrățișând ca un
Calmar gigantic-benevolent, cu toate
tentaculele de-odată, Caşalotul acestei lumi[2].

Euromorphotikon (2010) este un roman în versuri ale cărui elaborare conceptuală şi virtuozitate tehnică nu au egal în poezia postcomunistă decât în *Levantul* lui Mircea Cărtărescu. Intriga, tratată cu sarcasm swiftian şi elaborată printr-un mixaj postmodern de discursuri, de genuri (între romanul politic şi cel poliţist) şi de referinţe, are ca obiect un flamboaiant Congres European al Dragostei Abundente ce ar urmări adoptarea unei Declaraţii Comune şi construirea din trupurile participanţilor a unei instalaţii artistice numite Alegorii Vii a Europei ca Dragoste Abundentă.

Influenţa lui Mircea Ivănescu capătă prin IUSTIN PANŢA (1964-2001) aspecte de pastişă. Mergând pe urmele maestrului, Panţa scrie o poezie narativă, melancolică, introspectivă, autoreflexivă, aparent tranzitivă, dar în fond plină de elipse, indeterminări şi de „bulboane ale memoriei" în care vocea ce rosteşte poemele caută informaţii cel mai adesea obscure pentru cititor. În *Obiecte mişcate* (1991), impersonarea lui Ivănescu merge până la rechiziţionarea unor elemente de decor – predilecţia pentru tropii hibernali, vizibilă în poemul „Ce frumos arde focul tău"[3]. Ca şi restul volumului, textul este construit prin includerea unei secvenţe culese sub formă de proză între două secvenţe prezentate convenţional ca poezie. Partea de „poezie":

După ce am mai pus câteva lemne pe focul din sobă,
Ce frumos arde focul tău, a spus ea.
Am stat un timp şi-am vorbit despre lucruri simple.
Dar cuvintele, Ce frumos arde focul tău, tonul vocii, gestul sapienţial,
şi blând al capului, mai ales pronumele „tău" –
toate astea au rămas: liniştea şi simplitatea adâncă a lucrurilor;
iarăşi: numai lucrurile simple nu dezamăgesc niciodată.
Este scena care a provocat peste alte câteva săptămâni [...]
întâmplarea dintr-o noapte, în cartierul meu de la marginea oraşului
când o pană de curent ne-a lăsat în întuneric, singuri, în camera strâmtă.
Nu aveam la îndemână decât jarul ţigării şi brusc am simţit nevoia să-i văd faţa.
Şi atunci i-am purtat ţigara în jurul chipului –
figura ei era, cufundată în fumul şi lumina aproape inexistente ale ţigării,
doar un halou, faţa ei mai reprezenta doar privirea,

1. Caius Dobrescu, *Deadevă*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 13.
2. Caius Dobrescu, *Odă liberei întreprinderi*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2009.
3. Iustin Panţa, *Obiecte mişcate*, vol. I, cuvânt de însoţire Mircea Ivănescu, studiu introductiv Mircea Martin, ediţie îngrijită de Nicolae Ţone, Editura Vinea, Bucureşti, 2003, pp. 35-36.

Cred că suntem prieteni acum, i-am spus în camera
din cartierul de la marginea oraşului,
era replica mea la, ce frumos arde focul tău.

Fragmentul de proză:

întâmplarea face să locuieşti chiar în piaţeta unde se instalează parcul de distracţii al copiilor, s-au montat mecanismele – maşinuţe electrice, cutia cu manetă, caruselul – o femeie frumoasă din metal, cu mâinile ridicate, de fusta căreia sunt prinse băncuţele unde se aşază copiii ca să fie rotiţi în cercuri suitoare/coborâtoare. Doar că motorul caruselului nu funcţionează, femeia mecanică stă imobilă şi cu faţa-i enormă priveşte fix spre fereastra ta, într-o noapte, deschizând-o, ai fost copleşit, ca sub o stare de hipnoză, de imobilitatea chipului şi privirii ei, de atunci nu mai aeriseşti dimineaţa, nu mai priveşti seara pe geam – ştii că ea continuă să te privească ăst timp.

După cum se observă, cele două capete „poetice" (a căror despărţire prin secvenţa în proză este marcată mai sus prin „[...]") sunt contigue: ele descriu două scene intime, despărţite de câteva săptămâni, petrecute între un „eu" şi o „ea". Scenele sunt unite şi prin diversele corespondenţe sau ecouri: replica „ei" din prima scenă primeşte replica „lui" în scena a doua, focul din sobă este recreat în scena a doua prin jarul ţigării. Recuzita de obiecte oferă o cameră de rezonanţă pentru revelarea vieţii interioare discrete a personajelor – în cazul de faţă, pentru o poveste de dragoste care stă să înceapă sau să se sfârşească. Fragmentul în proză poate fi citit şi autonom, mai ales că descrie – deşi probabil din perspectiva unui acelaşi „eu" – un set distinct de obiecte, un parc de distracţii populat de dispozitive mecanice. Însă şi acestea participă de fapt la substanţa textului în ansamblul său: maşinile sunt mişcate la rândul lor de un „foc" (al electricităţii), în lipsa căruia (ecou al „penei de curent" care lăsase „camera din cartierul de la marginea oraşului" într-un întuneric pătruns doar de jarul ţigării) ele devin fiinţe inerte, asemenea femeii mecanice enorme care priveşte nemişcată fereastra bărbatului. Explorarea mirceaivănesciană a relaţiilor dintre lucruri şi amintiri continuă în volumul *Lucruri simple sau Echilibrul instabil* (1992). Acesta poate fi descris, după cum observa Mircea Martin, ca „un fel de mic roman cu episoade mai degrabă juxtapuse decât succesive, cu roman cu intrigă lacunară, cu pauze mari"[1]. Episoadele, culese de această dată doar în proză, conţin nuclee narative încetinite semantic de indeterminări. Cineva aşteaptă nerăbdător un telefon plimbându-se anxios prin cameră, dar când în sfârşit îl primeşte, apelul se dovedeşte a fi o greşeală; de aici gânduri despre telefoanele din camerele de hotel – „aparatele acelea fără discul cu cifre, ca nişte mici animale mutilate, de la ele refuzam, invariabil, să vorbesc, detestam legăturile făcute de alţii"[2]. Apar aceleaşi jocuri mirceaivănesciene ale memoriei şi chiar titluri ivănesciene („Nu cu mult înainte de sosirea trenului ea se gândeşte"). Poemul „coborârea din tren" este reprezentativ pentru întreg volumul:

1. Mircea Martin, „Poetul lucrurilor simple şi vii", în Iustin Panţa, *Obiecte mişcate*, vol. I, p. 21.
2. Iustin Panţa, *Obiecte mişcate*, p. 85.

Abia de câteva clipe am coborât din tren şi simt cum ceva s-a schimbat în oraşul de-aici, de fapt oraşul meu natal; adevărul este că niciodată nu am îndrăgit oraşul acesta. Totuşi, sentimentul schimbărilor petrecute în el şi deci al trecerii în altă vârstă nu este o dovadă a legăturii mele neîntrerupte cu locurile acestea? La mine acasă, dacă cineva mută cu câţiva centimetri globul de sticlă cu floarea violet de pe măsuţa joasă din colţul bibliotecii, îmi dau seama imediat cum intru în cameră: pentru mine este foarte vizibilă pata rotundă de curăţenie lăsată în mijlocul prafului de pe mobilă de suportul globului de sticlă. Chiar şi în fiinţa mea, deseori, se deplasează obiecte, la fel sesizez schimbarea, mă îndrept spre obiectul acela a cărui deplasare, chiar infimă în spaţiu şi timp, mă stânjeneşte. Şi nu-l pot aduce la vechiul lui loc, urma este pierdută, praful se aşterne cât ai bate din palme. În vechea mea casă din oraşul acesta îmi amintesc cum cobora scara interioară acela despre care cred că ar fi avut un destin mult mai important decât acesta al meu, cobora sprijinindu-şi mâna de balustradă – şi el era purtătorul multor camere cu obiecte deplasate de la locurile firești – aşezate tot aşa, în camere legate printr-o scară interioară pe care coboară o altă fiinţă... Da, şi una dintre acestea a fost rugată să aşeze obiectul la loc – ea a apucat globul cu floarea violet (întotdeauna unul dintre obiectele deplasate este globul de sticlă cu floarea) şi l-a spart[1].

Poemul este construit pe omologia între memorie şi realitate: deplasarea obiectelor corespunde deplasării amintirilor, modificării relaţiilor dintre ele. Explorarea paranoidă a unui oraş (chiar oraşul natal, a cărui familiaritate este pierdută în chip bizar) trimite la imagini ale interiorităţii (globul de sticlă şi scara în spirală care sugerează labirintul memoriei); de aici se ajunge la o întâmplare din trecut (al cărei protagonist poate fi tatăl celui a cărui voce articulează poemul – sau chiar o figură paternă precum Mircea Ivănescu), trecut în care s-a petrecut un eveniment traumatic sugerat prin spargerea globului. Poemul are o construcţie de tip matrioşka: el include interiorităţi în spaţiul altor interiorităţi, iar personajele sunt la rândul lor camere mobile care mişcă prin spaţiu tot felul de amintiri, tot aşa cum sunt mişcate obiectele. Panţa a publicat împreună cu Mircea Ivănescu romanul în versuri *Limitele puterii sau Mituirea martorilor* (1994).

Ca şi Cristian Popescu, Daniel Bănulescu (n. 1960) a inventat un personaj care îi poartă numele. Deşi în poemele din *Te voi iubi pân' la sfârşitul patului* (1993) şi *Balada lui Daniel Bănulescu* (1997) poetul se referă la sine cu preţuirea mistică cu care Ion Gheorghe evoca ţăranul, megalomania lui e un artificiu suficient de infiltrat autoironic pentru a nu fi rizibil şi pentru a-şi obţine efectele literare. Pozele preferate sunt machismul, cinismul, blazarea. Un truc frecvent întâlnit e metonimia – identificarea unei persoane, cel mai adesea a iubitei, printr-o parte de regulă conotată sexual („Iubita mea de la trei cum am privit noaptea întreagă ţeava de la calorifer/ Gândind că ai lăsat unul din lungile tale picioare/ S-alunece din pat şi să ajungă în camera mea"; „pântecele voastre eroice/ Se vor fugări ca nişte şobolani peste străzi"). Pot fi comparate cu folos versurile lui Nichita Stănescu „Ea era frumoasă ca umbra unei idei" cu umorul sexist marca Bănulescu din „În tine coexistă două idei/ Sânii tăi sânii tăi". Umorul este adesea infatigabil („mă plictisesc ca un episcop"), de multe ori facil („Părul tău blond îmi este cel mai păros duşman") şi mai întotdeauna misogin. În pofida machismului

1. *Ibidem*, p. 96.

atât de activ în perimetrul anilor '90 (reacţie la uniformizarea şi temperarea sexuală din comunism: punctele de rezistenţă din anii '90 „cer" scriitorilor să compenseze printr-o sexualizare agresivă, cel mai adesea sexistă), există o bătaie a textului mai adâncă decât efervescenţa de suprafaţă, pe care poetul o produce cu uşurinţă, ca în acest poem caracteristic („Lumea violentă"):

Liniştit ca o buză de iepure când el este mort
Şi urechile lui prind să înceteze treptat semnul victoriei

Sau ca alte fiare de câmp sau pădure
Prinse vii şi lăsate să vieţuiască aşa prin saloane

După ce prin operaţii perfecte
Au deprins să-şi recite corect lecţia paraliziei

Pentru ca la sleitul meselor de petreceri şi slavă

Când femeile adorm hârjâite iar felurile de mâncare par

Bizare alcătuiri de copii adormiţi
Marii voluptuoşi degustători de blănuri să apară
Să primească sub degete trupul cel cald de la fiare

Şi cu blănurile lor să înceapă o dragoste mare
Care nicicând n-a mai fost încercată de vreun sigur bărbat[1].

Poemul e construit în jurul comparaţiei iniţiale, care transformă imaginea unui iepure mort într-o poantă („urechile lui prind să înceteze treptat semnul victoriei": ridiculizare a V-ului ca semn al revoluţiei victorioase din 1989). Imaginea redevine necomică, chiar gravă când o nouă comparaţie evocă animalele împăiate din saloane, pentru a trece rapid în regimul contrar al aluziei sexuale, frazat în crescendo până la sfârşitul ce speculează riscant ambiguitatea erotică creată de alăturarea trupurilor femeilor şi ale fiarelor într-un spaţiu comun al animalităţii. Conceptul „sexual" al primelor două volume este reîncălzit într-o nouă poantă sexistă cu prilejul adunării lor în *Republica Federală Daniel Bănulescu* (2000). Pe copertă, o femeie goală este pictată în culori a căror dispunere aminteşte de o hartă, iar o linie segmentată, semn convenţional pentru „graniţă", o împarte în două părţi aproximativ egale – „Statul de Nord şi Statul de Sud". Dacă o femeie poate fi o republică pentru Bănulescu, şi republica poate fi o femeie. Într-un text, patria chiar apare, înainte de Ianuş, ca obiect supus sexual poetului[2]. În versuri poate fi citită dorinţa de debarasare violentă de trecutul comunist recent: Patria – cuvânt-cheie în comunismul târziu – este obiectualizată, sexualizată şi posedată, „umilită" într-un imaginar machist. Dar abia din anii 2010 astfel de practici artistice – care în anii '90 sunt problematizate doar ca violenţe simbolice, legitimate atât ideologic ca antinaţionaliste, cât şi estetic ca artă exercitată sub

1. Daniel Bănulescu, *Te voi iubi pân' la sfârşitul patului*, reprodus în *Republica Federală Daniel Bănulescu*, pp. 99-100.
2. Vezi poezia „«Duşman al poporului» – amant al patriei!" reprodusă la paginile 295-296.

alibiul autonomiei estetice – ajung să fie chestionate ca practici sexiste şi toxice. În următorul său volum, Bănulescu a aruncat toată această recuzită la coş, schimbând ironismul sexual pe neoexpresionism religios. *Daniel, al rugăciunii* (2002) este redactat, ca un text sacru, sub formă de versete cu „trimiteri". Cartea urmăreşte un personaj – acelaşi personaj, doar că acum într-o fază postsexuală, aruncat în criză de spaima în faţa morţii. El se mişcă de-a lungul unui spaţiu de coşmar, adevărată bolgie terestră, de-a lungul căruia asistă la un ospăţ de canibali sau la o epidemie mortală de îmbătrânire iscată din mijlocul Cişmigiului de un înger exterminator. Un parcurs similar avea să se observe şi la Marius Ianuş, deşi faza lui religioasă va fi mult mai frugală artistic decât la Bănulescu.

T. O. Bobe (n. 1969) a debutat editorial cu ciclul *Spirala*, tipărit în volumul colectiv *Tablou de familie* (1995), alături de Svetlana Cârstean, Mihai Ignat, Sorin Gherguţ, Cezar Paul-Bădescu şi Răzvan Rădulescu. Poate cu excepţia ultimului, T. O. Bobe este scriitorul cel mai estetizant din grup, cel mai formalist. Textele lui sunt pure exerciţii de virtuozitate practicate în gol pe o paletă largă. Fragmentele par bucăţi din opere imaginare – în maniera Mircea Horia Simionescu –, desfăcând un evantai de stileme (corespondenţă de epocă, poveşti populare, limbi inventate, false instrucţiuni tehnice, citate distorsionate) pentru simpla exercitare a unor forme. O improvizaţie caracteristică:

> Casa e frumoasă. Yala face clic. Uşa se deschide. Cam pe la buric. Ştii ce-nseamnă asta? Unde ai intrat? Cartierul nostru este minunat. Pe alei, copiii cercuri prăvălesc şi vecinii cată de se întâlnesc: schimbă bormaşine şi reviste şic, îmbrăcate numai până la buric. Uşa se deschide. Casa e a ta şi lumina cade, caldă, prin perdea. În bucătărie totul e OK: sfârâie grătarul plin de mititei, frigiderul are cupe cu fistic şi căpşuni cu frişcă, bune la buric[1].

Bucla (1999) lansează personajul lui nea Gică frizerul, un adevărat *ombelico del mondo* („Despre nea Gică, nebunie şi Vasilescu Dorel"):

> Unii se cred Socrate şi sunt nebuni.
> Alţii se cred Ludovic al paişpelea şi sunt şi mai nebuni.
>
> Dar nea Gică e cel mai mare frizer din lume
> şi el chiar asta se crede – cel mai mare frizer.
>
> Tunde şi rade la şase scaune simultan şi nu greşeşte niciodată.
> El are ochiul ager şi mâinile iuţi.
> El are faimă şi precizie[2].

Se exercită aici influenţa lui Cristian Popescu, dar şi a lui Cărtărescu din poemele ludice. T.O. Bobe construieşte o mitologie burlescă, o biografie fantastă şi comică, parazitând, pe de o parte, limbajul infantil al compunerilor şcolare (aşa cum va face şi în romanul din 2004 *Cum mi-am petrecut vacanţa de vară*),

1. T. O. Bobe, *Centrifuga*, Editura Polirom, Iaşi, 2005, pp. 15-16.
2. *Ibidem*, p. 60.

iar pe de altă parte, deschizându-se unor efecte de ecou intertextual în cascadă. Personajul frizerului Gică va fi preluat omagial de Cărtărescu în ultimul volum din *Orbitor*.

Neoexpresionismul

Neoexpresionismul poetic românesc este un concept retroactiv, aplicat din anii '90 de critici ca Al. Cistelecan[1] pentru a descrie şi valoriza canonic fenomene şi autori (şaptezecista Angela Marinescu, optzecistul Ion Mureşan, nouăzecistul Ioan Es. Pop, douămiiştii Dan Coman, Teodor Dună sau Claudiu Komartin) care se disting de naraţiunea dominantă a postmodernismului, dar şi de cea a fracturismului[2]. Cu rădăcini în poezia interbelică (Bacovia, Blaga, Fundoianu, Arghezi), în „generaţia pierdută" din anii '40 (Ion Caraion, Constant Tonegaru, Alexandru Lungu)[3] sau în lirica şaizecistă (Ion Alexandru, Ileana Mălăncioiu), neoexpresionismul este un *cluster* de trăsături (imaginar întunecat şi visceral, metaforism abundent, retorică desfăşurată) construit în opoziţie cu modelul ironic metatextual al postmodernismului.

În raport cu postmodernismul, neoexpresionismul este în anii '80 un concept mai conservator şi mai anistoric. Concurenţa canonică pe care o face aripii postmoderne a optzecismului nu a rămas nesancţionată de reprezentanţii acesteia din urmă ca „insulă «reacţionară» în interiorul poeziei tinere", „impresionantă valoric, dar destul de neevoluată ca poetică"[4]. Dar, după cum o dovedeşte refracţia

1. Vezi cronicile adunate în volumele *Top ten* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000) şi *Al doilea top* (Editura Aula, Braşov, 2004).
2. Vezi pentru această teză demonstraţia lui Ştefan Baghiu: „Cazul lui Al. Cistelecan [...] vorbeşte despre felul în care recuperarea expresionismului (în sensul unei poetici în sine) a putut determina un contra-canon al poeticilor convulsive, balansând hegemonia teoriilor postmodernităţii sau contrând ideea că şaizecismul poetic ar fi un înaintaş nemediat al neoexpresionismului românesc. Iar prin revizitarea canonului neoexpresionist, critica tânără a anilor două mii a putut nu doar să traducă isteria internă şi revolta socială a multor exponenţi ai generaţiei, dar a şi putut contura o genealogie care a inversat rolurile în discuţiile largi despre influenţă poetică şi direcţii noi în poezia postbelică" („Cronologia ideii de neoexpresionism: o teorie a reacţiei", *Euphorion*, nr. 4, 2015, p. 94; online: http://revista-euphorion.ro/wp-content/uploads/2020/06/euphorion-4-2015_compressed.pdf). Vezi, de asemenea, Georgeta Moarcăs, *Disonanţe. Studii asupra expresionismului în poezia română contemporană*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2011; Anca-Raluca Perţa (Raluca Dună), *Modele, continuităţi şi rupturi în poezia română contemporană*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2015 (eBook).
3. Vezi *Sârmă ghimpată. Când focurile se vor stinge printre ruine. Poeţi ai generaţiei războiului*, ediţie alcătuită de Claudiu Komartin, fotografii de Andrei Păcuraru, Editura Cartier, Chişinău, 2018.
4. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 157, 389. Cărtărescu observa însă şi contaminarea reciprocă a modelelor postmodernismului şi neoexpresionismului: „Câţiva poeţi ai anilor '80 s-au putut face remarcaţi în direcţia neoexpresionistă. Ion Mureşan, Liviu Ioan Stoiciu, Mariana Marin şi Nichita Danilov sunt numele cele mai cunoscute. Trebuie de fapt arătat de la început că formula lor s-a lăsat puternic contaminată de poetica optzecistă clasică a «Cenaclului de luni», ceea ce a dus la o «postmodernizare» de suprafaţă a poemelor,

lui diferită de-a lungul anilor 1980-2000, neoexpresionismul nu va rămâne neatins de istorie și de reactivitate politică (la Mariana Marin sau Ruxandra Novac), în timp ce postmodernismul însuși va ajunge să fie perceput ca artificial/inautentic/anistoric către sfârșitul anilor '90 de către generația douămiistă emergentă (Marius Ianuș & co).

Angela Marinescu (n. 1941) poate fi încadrată în promoția șaptezecistă, însă momentul în care se impune este 1979, când publică *Structura nopții*. Volumul prezintă trăsături care vor rămâne, cu toate evoluțiile ulterioare: un ton general de exaltare apocaliptică, dar rece (cuvântul „precis" este utilizat frecvent – trimițând la dorința acestei poezii de a numi și de a descrie, dincolo de tonul ei imperativ); o simbolistică puternică (biblică, creștină), subminată prin diminuări, diminutivări etc.; o corporalizare a universului simbolic („vorbește-mi despre noapte ca despre unul/ Dintre brațele mele"[1]); exploatarea unor contrarii violente („Ritual al posesiunii! Ritual al detașării!"[2]); o retorică articulată sub forma unor predici controlate ca elocvență din perspectiva unui subiect care-și clamează vulnerabilitatea; metafore abundente („Armonia și rațiunea își pierd balanța mică, de aur"[3]); o senzorialitate violentă, reclamându-și pasiv-agresiv o corporalitate feminină ofensivă și vulnerabilă, laolaltă cu mareea unor gânduri în dezordine, dar care se acumulează în valurile unei puteri de a numi „precis" vagul. Titlul oximoronic (reluat prin metafore ca „liniile geometriei negre") identifică dificultățile poetei de a da un corp verbal și conceptual explorărilor ei în informul limbajului. Tema luptei agonale cu acest limbaj va fi recurentă. O invocație elocventă: „Noapte, timp în sine, structură a ființei mele,/ meta-noapte și noapte obiect, fă-mă să pătrund înțelesul"[4]. Lungul poem „Structura nopții", compus din șapte capitole (ca și „Căderea" lui Cărtărescu, un poem complementar în ciuda diferențelor) care explorează informul nopții/al discursului, se încheie prin descoperirea Logosului revelat prin figura luminii („Lumină, tu ești începutul discursului propriu-zis"[5]). Volumul mai explorează stilistic și în direcția unei variante telegrafiate de poezie, în care enunțurile, spre deosebire de amplele perioade ale poemului inițial, sunt întrerupte de o punctuație deasă, care imprimă un ton pe cât de urgent, pe atât de eliptic. Maniera din urmă va fi aprofundată în *Blindajul final* (1981). *Parcul* (1991) cuprinde sub acest titlu un alt poem amplu în genul celui din *Structura nopții*. El începe printr-o declarație ce trimite la *Totul* lui Cărtărescu, interpretat neoexpresionist: „În

---

cu efecte de ironie și sarcasm greu de găsit la predecesorii din anii '70. La rândul lor, poeții «lunediști» s-au străduit să egaleze în profunzime poemele direcției expresioniste, adăugând neașteptate accente grave chiar și textelor celor mai jucăușe. În cele din urmă, cu nuanțe spre marginea acută sau spre cea gravă a spectrului poetic, idealul atitudinii optzeciste rămâne tragicomicul, categorie estetică definitorie pentru postmodernism" (pp. 389-390).

1. Angela Marinescu, *Subpoezie. Opere complete*, vol. II, Editura Charmides, Bistrița, 2015, p. 138.
2. *Ibidem*, p. 160.
3. *Ibidem*, p. 138.
4. *Ibidem*, p. 151.
5. *Ibidem*, p. 160.

acest parc îmi voi încerca puterea şi eficienţa/ revoltei mele faţă de mine însămi. cu mâinile îmi voi provoca Totul"[1]. Se regăseşte şi aici tema explorării limbajului, însă de această dată discursul este văzut ca un simplu instrument de mediere către ceva mai important, fiinţa poetei:

cuvintele
mele sunt numai instrumente. ceea ce gândesc cu adevărat
nu pot vorbi. cuvintele mele sunt trepte. scrisul mă şterge
cu sânge. Scrisul este deşert cu sânge în loc de nisip[2].

De aici această declaraţie aproape feministă (deşi poeta s-a distanţat nu o dată de feminism), care pune trupul înaintea poeziei:

am ridicat cuvintele ca pe nişte steaguri în bernă.
poezia mea sunt eu. cei care nu îmi vor decât poezia
nu îmi vor poezia. poezia mea are sânge şi carne
o frunte îngustă şi un trup de femeie[3].

Titlul volumului *Fugi postmoderne. Poeme din ce în ce mai inexacte* (2000) este un oximoron în care forma muzicală barocă interferează cu un postmodernism introdus mai mult în calitate de cuvânt *à la mode*. Ce ar putea fi postmodern în poezia Angelei Marinescu, plină de declaraţii care desfid ideea de volatilitate postmodernă? Versuri caracteristice sunt: „Am intrat pe uşa din dos a poeziei cu un surâs stingher./ îmi ieşeau de sub fustă, ca nişte zdrenţe, marile teme, cum ar fi boala" („Fuga postmodernă III")[4]. Poate doar asumarea slăbiciunii să comunice vag cu postmodernismul: „Pentru că mă obsedează puterea, scriu despre slăbiciune" („Fuga postmodernă XVI")[5]. Dar această asumare este ludic-ipocrită:

răsar în faţa mea lujere de floare.
sosesc animale cu blăniţe albe. stelele sunt cât boul.
naivitatea mea este prea mare pentru caracterul meu obscen de femeie[6].

Una dintre principalele teme ale volumului este schimbarea identităţii sexuale:

cum aş putea într-un poem scurt să sugerez că mi-ar plăcea (dureros de dulce)
să am sex de bărbat, să mă joc, să o penetrez în creier pe elli, pe ioana
pe adelina, pe irina, pe nicoleta, pe daniela
şi iar pe irina[7].

1. Angela Marinescu, *Subpoezie. Opere complete*, vol. I, prefaţă de Al. Cistelecan, Editura Charmides, Bistriţa, 2015, I, p. 453.
2. *Ibidem*, p. 462.
3. *Ibidem*, p. 465
4. *Ibidem*, p. 277.
5. *Ibidem*, p. 308.
6. *Ibidem*, p. 307.
7. *Ibidem*, p. 290.

Sau, mai bine zis, provocarea condiției „puternice" masculine de pe pozițiile unei feminități fals-slabe, care deține deja toate atributele masculinității[1]. O femeie falică, testiculară, care îl violează cu limba/limbajul pe Hristos: „îi sparg lui Cristos dinții ca să intru în gura lui/ cu limba mea plină de-ntuneric"[2]. Sunt asumate neoexpresionist întunericul, contuzia și confuzia, compusul ireductibil de biografie și poezie („Fuga postmodernă XVIII"):

> pe scutecul de bumbac al muzeului literaturii urina mea se umple de sânge.
> în cârciuma vopsită în albastru a muzeului literaturii mi-am scos plămânii
> și i-am întins pe masă. nu sunt un cap printre altele
> sunt un cap bătrân ca o sută de dolari
> printre mărunțișul din buzunarul unui cerșetor.
> sunt ca o negresă bătrână cu muntele lui venus curat ca lacrima.
> marginea de la care am pornit este marginea care nu mai are decât spate.
> pe spate stă piticul meu cu ochii înroșiți în foc.
> și dacă nu mai este decât spate, eu vreau să am numai față[3].

De altfel, în prefața primului volum de opere complete, publicat în 2015, poeta se situează în opoziție cu ludicul (perceput – punct de rezistență pentru autoare – ca un import superficial-comercial ce are prea puțin de a face cu ființa ei intimă): „Aș fi putut, eu, pe vremea aceea să scriu o poezie de import, «de piață», ludică, relativizată [...]?"[4]. De asemenea, spre deosebire de Mariana Marin, face alegerea nepopulară de a nu-și distanța critic poezia de experiența comunismului, ci, dimpotrivă, de a împrumuta de acolo un model totalitar și contingent de eșec, asumat ca pozitiv:

> N-am reușit să mă opun „lui" [comunismului], pentru că am semănat cu „el". Nu cu leninismul, stalinismul, troțkismul, ceaușismul, care erau ideologii paranoice. Nici nu le-am băgat în seamă. Pe mine mă interesa „esența" comunismului, atât de asemănătoare cu esența vieții mele. De fapt, nu era o „esență", nici nu există așa ceva, era ceva ce ținea de devenirea (mea) lui interioară, de edificarea (mea) lui morală. Dacă ai ceva de „comunist" în tine, atunci ai posibilitatea devenirii tale. Bineînțeles, de la comunism înspre eșec. Cum altfel? Am fost produsul comunismului așa cum am fost fiica mamei și a tatălui meu. Ce aș fi putut face, să-l reneg în loc să încep să-l cunosc?[5]

În anii '90 și mai ales 2000, Angela Marinescu este una dintre referințele cele mai influente și mai imitate, în special de poetele care-și folosesc explorarea identității de gen pentru accesarea unor contexte mai largi (politic, social, cultural).

---

1. Exemple: „am emisferele ca niște testicole prea mari" („Fuga postmodernă XIII", în *Subpoezie*, I, p. 301); „în loc de sâni am două testicole ce atârnă" („Fuga postmodernă XV", p. 305); „sunt [...] o doamnă cu coaie de lup tânăr" („Fuga postmodernă XI", p. 298); „Când scriu sunt un bărbat care domnește femeiește peste o lume plină de pescari/ ce pescuiesc în ape tulburi pește" („Fuga postmodernă XXIV", p. 326).
2. Angela Marinescu, *Subpoezie*, I, p. 302.
3. *Ibidem*, p. 314.
4. *Ibidem*, p. 29.
5. *Ibidem*, p. 30.

Valul optzecist

PETRU ROMOŞAN (n. 1957) este unul dintre primii poeţi care anunţă apariţia optzecismului. El oferă *avant la lettre* o linie de mijloc între influenţa neoclasicismului lui Kavafis (absorbită de poeţi clujeni neoexpresionişti ca Ion Mureşan) şi textualismul ironic al autorilor din jurul Cenaclului de Luni bucureştean. Poemele lui Romoşan sunt austere ca formă şi omogene ca imaginar: parabole ale actului de a scrie sau ale renunţării la scris, scenarii comprimând nuclee narative şi un repertoriu mitologic personal (scribul-arlechin ca personaj, floarea de măceş – rosa canina – ca motiv recurent, culorile roşu şi verde ca factor cromatic unificator). Între realitate şi hârtia manuscrisului, graniţele se încalcă demonstrativ: „iată-mă foşnind ca o hârtie", sună un vers. Deşi în linii mari uniformă, poezia autorului a început printr-un compromis forţat, implicând un ciclu dacic pe care trebuie să îl introducă în *Ochii lui Homer* (1977), volumul de debut, pentru a se eschiva astfel de la cota obligatorie de poezie patriotică. O mostră din acest compromis tactic cu cenzura amestecă o invocaţie către marele preot dac Deceneu şi o artă poetică ad-hoc, în care poetul ironizează discret tocmai ideea marxistă de istorism („Creanga de aur"):

> Deceneu, iată marele cânt promis!
> Ajută-mi tu pana tânără,
> neîncercată nici în sângeroase lupte,
> nici uzată de intrigi.
> Pe cel ce ne acuză de fad istorism
> Noi îl suspectăm de lipsa unei urechi,
> iar celui ce ne suspectează de împrumuturi
> Noi îi spunem c-o să-i crească un neg
> tocmai pe partea luminoasă a minţii[1].

Stilistic însă, fragmentul este reprezentativ şi pentru restul poeziei scrise de Romoşan. Aceasta se consumă între elanuri retorice (invocaţii, adresări şi exclamaţii energice din recuzita clasică, hohote etc.), care i-au dus pe critici cu gândul la „o continuă «arlechinadă»"[2], şi decompresia lor depresivă, sceptică sau ironică. Nu întâmplător al doilea volum al autorului se numeşte *Comedia literaturii* (1980). Deşi foarte tânăr, Romoşan vede în literatură doar cenuşa răcită a unui repertoriu retoric aflat în divergenţă cu viaţa/realitatea. De aici vine pornirea lui demonstrativă de a persifla şi de a banaliza. O exclamaţie caracteristică trimite demitizant la Homer („Ochii"):

> Ha! Ha! Junele Homer.
> Înverzindu-ne peste măsură şi ofilindu-ne apoi.
> Bezmeticul!
> Cum îşi caută sandalele[3].

1. Petru Romoşan, *Ochii lui Homer*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 12.
2. Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985*, p. 165.
3. Petru Romoşan, *Ochii lui Homer*, p. 52.

Poetul reface poza sceptică a lui Mallarmé, care a citit zadarnic toate cărţile („Altădată carnea mea visa"):

Altădată carnea mea visa. Ce mai visa!
Astăzi întreb, doar întreb:
„Şi care-i concluzia?" Care-i concluzia?
„Moartea, nerodule". Moartea:
„Şi care-i concluzia?" Care-i concluzia?
Şi nu mai aud. Şi nu mai întreb.
Altădată carnea mea visa. Ce mai visa![1]

A descrie realitatea prin cuvinte/retorică/poezie devine sinonim cu a epuiza şi a suprima nu doar obiectul, ci şi pe autorul descrierii („Autodescrierea"):

Cândva eram grozavul descriptor al Florii de Măceş, Rosa canina, Rozalia:
nu începeam bine să o descriu,
afurisita îmi apuca mâna, gura, capul.

Vinerea trecută: descriu un cocoş, cocoşul nu mai cântă,
se face hârtie mototolită, cade sub masă;
descriu un câine, câinele nu mai latră, schelălăie,
se duce dracului. [...]

pe masa de scris, roşu, alb, verde, măceşul.
Îl privesc cu poftă, îl mângâi nebun.
Măreţul descriptor reîncepe descrierea. Scriu: Floarea de Măceş...
Florile de Măceş - scrum!

Nici bucurie, nici spaimă, cu capul pe masă,
hotărăsc autodescrierea[2].

Un poem politic în limitele îngăduite ale unei alegorii, dar nu mai puţin sceptic, este „Aduceţi-l pe Dante". Aici poetul este aşteptat cu speranţă de mulţime, ca un salvator. Dar ceea ce oferă Dante când îşi face apariţia călare pe un măgar, ca Iisus, nu se ridică la înălţimea imaginii lui idealizate. Încă o dată în comedia literară a lui Romoşan, poezia trădează viaţa sau viaţa trădează poezia.

Dante intră în Siena călare pe un măgar.
În Siena sau altă umbroasă aşezare de oameni.
De un an cetatea îl aşteaptă.
„Dante ne va salva!" surâd municipalii.
„Ciuma, otrăvitoarele zvonuri, plictisul...
Dante ne va salva!"
Mândrii cetăţeni ai Sienei, în strai măreţ,
se înfuriară foarte:
„Acesta nu-i Dante, acesta nu poate fi Dante,
Aduceţi-l pe Dante!"

1. Petru Romoşan, *Comedia literaturii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, p. 24.
2. Petru Romoşan, *Rosa Canina*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, pp. 59-60.

Cel de pe măgar se ridică în şa.
Strigă şi el după puterea lui:
„Nu-i vită omul ci-i dator să aducă lumină lumii
şi să alunge ceaţa!"
Mândrii cetăţeni ai Sienei, în strai măreţ,
izbucniră în râs[1].

Volumul de debut *Viaţa fără nume* (1980) stabileşte coordonatele poeziei lui Ioan Moldovan (n. 1952): un neoexpresionism cu rădăcinile înfipte în imaginarul domestic (familial, natural) şi în cel livresc, integrând imagini razant-memorabile într-o serie de secvenţe a căror fluiditate narativă este de regulă autosubminată. Nu „grija de a expulza o idee/ fără malformaţii", evocată la un moment dat, reprezintă prioritatea poetului, ci grija de a distorsiona la nivelul sintaxei notarea familiarului: „Amintirea înlocuieşte ceva/ dar rămâne bula de aer care verifică/ poziţia ideală a trupului în sănătate" („Amintirea înlocuieşte ceva")[2]. Fără să exploateze o simbolistică presetată, Ioan Moldovan produce metafizică din felul în care juxtapune notaţii cu aparenţă banală de-a lungul mai multor planuri temporale, spaţiale sau logice. Observarea prezentului este tulburată fie de cutia de rezonanţă a memoriei, fie de o melancolie Zen („Viaţa fără nume"):

printre buze îţi zăresc tăbliţa de ceară
a Mnemosynei
s-au stricat maşinăriile cu imagini
acum voi privi numai spre perete să văd
să văd cum plouă peste filmele mute din copilărie[3].

Indiferent de temele ei, poezia în cauză creează atmosfera unui secret amânat sau păstrat în culise: „distanţa e ghemuită între noi şi-i vedem mapele/ cu documente secrete" („Cu tandreţe din malaxor")[4]. Însă autorul este în acelaşi timp un ironist care-şi relativizează mecanismele de creare a suspansului şi a opacităţii:

ţigări răsfirate pe talgerul balanţei
vânzătoarea le-a aruncat ca pe nişte beţigaşe
aştept să spună ceva ocult
trei lei spune
încrederea în propriile puteri spirituale mi se clatină[5].

În *Exerciţii de transparenţă* (1983) rezultatele cele mai bune apar tocmai pe terenul de manevră al ironistului, care reduce natura la recuzită artificială şi recuzita la natură („Allegro"):

Plouă afară
în lumea de lemn vopsit

1. Petru Romoşan, *Comedia literaturii*, p. 36.
2. Ioan Moldovan, *Opera poetică*, prefaţă de Al. Cistelecan, Editura Paralela 45, Piteşti, 2016, p. 46.
3. *Ibidem*, p. 30.
4. *Ibidem*, p. 38.
5. *Ibidem*, p. 40.

Inima-n păsări cârâie-ncet
Nu-i nimeni dispus
să cedeze

Se-aude gongul
unui spectacol antic
Se vede spaima
cu crenguţe vernil[1].

Insomnii lângă munţi (1989) propune câteva imagini neoexpresioniste remarcabile, precum această definiţie lichidă-terifiantă a poeziei („Apă"):

Numai poezia fără mâini, tracasată de viciul mişcării
schimbă chipuri-chipuri

în apa dintre cărţi, cu părul vâlvoi
smulge cu mânie cepe de apă

ghemuită pe nisip, cu ultimele memorii bătând monoton
din pistoane

ridică ochi sângeroşi, ochind prin fisura celestă
câte-un fulger dezafectat

sărută scheletul peştelui, rămâne zile întregi
cu solzii lipiţi pe buze, pe dinţi

sătulă
a se şti pe de rost[2].

Odată cu *Arta răbdării* (1993), în poezia lui Ioan Moldovan îşi face apariţia „mainimicul", un cuvânt/concept pe care autorul îl va defini astfel în prefaţa volumului *Celălalt peşte* (2005): „*Mainimicul* este [...] rezultatul unei decompoziţii pe care nu eu o orchestrez, nu eu o dirijez, ci doar o interpretez şi-i caut un sens. Încerc să prind în gramatica limbajului dat o «tranzitivitate agramaticală», o tranziţie a existentului"[3]. Aşadar, ar fi vorba despre jocul dintre o descriere simplă, aproape prozaică, a existentului (fie că este vorba de un decor domestic, de un peisaj, de o amintire, de un gând), tulburată la nivelul compoziţiei sintactice sau gramaticale. Mai multe poeme din *Arta răbdării* poartă titlul deceptiv „Scurtă proză". La Ioan Moldovan, simplitatea este întotdeauna elaborată şi înşelătoare. O evoluţie tipică a poemului e aceea în care o descriere aparent banală sfârşeşte prin a căpăta un sens simbolic de regulă netransparent. Procedeul (care nu se transformă în manieră) apare şi în volumul *Tratat de oboseală* (1999):

Bare de metal ruginit – îndoite, pustii
la capătul liniei

1. *Ibidem*, p. 78.
2. *Ibidem*, pp. 112-113.
3. *Ibidem*, p. 223.

Doamnele Muncitoare şi-au sprijinit cotul
ori fundul, ori, poate, câteodată, fruntea
îngreţoşate de oboseală – şi le-au lustruit

Vino primăvară, răsai iarbă, sporeşte praf
poate-poate obţinem ceva
la capătul acestei linii comunale[1]. („Poate-poate")

Din când în când sunt încercate şi versurile rimate („Cantilenă", în *Însemnări primitive*, 2005):

Aveam femei berechet aveam puţine
gânduri privitoare la ele
îmi duceam viaţa printre alcaline
coşuri de nuiele
mereu ameţit de corul
copiilor de bloc din oraşul meschin
scăpasem cu totul de dorul
vreunui chin[2].

Mainimicul (2010) oferă o sinteză a poeziei lui Ioan Moldovan: melanj de melancolie şi ironie, imagini dense şi memorabile, o lipsă de ostentaţie care punctează la niveluri de adâncime, nu la cele ale spectacolului, deşi adesea rezultatele sunt spectaculoase („Rătăciri de dimineaţă"):

O răţuşcă, miere aur şi cenuşă
măcăie afară-n noapte
sub raza vânătă şi inteligentă. De ce
plângi, obiect bătrân?
Iată-ţi stăpânul, îngrăşându-se-n
lanul de hrean – e verde-negru-indigo

Şi-ţi taie frunze verzi şi negre
şi-ţi înfundă guşa cu biluţe
şi petreceţi, nu?

Dar somnul şi vameşii, dar firicelul
nebun al vorbelor în vântul incestuos al
tribului?[3]

Ca şi Angela Marinescu, Mariana Marin (1956-2003) oferă o versiune politică de neoexpresionism, doar că violent anticomunistă. Probabil nu este întâmplător că poezia femeilor (celor două le poate fi adăugată şi Magda Cârneci) este mai politică decât cea a bărbaţilor – această tendinţă va continua de altfel şi în anii

1. *Ibidem*, p. 183.
2. *Ibidem*, p. 205.
3. *Ibidem*, p. 265.

BCU SIBIU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2000, prin autoare ca Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac ș.a. Vocea feminină se extrage astfel dintr-o tradiție a colonizării de către perspectiva masculină, care reducea lirica feminină la calități din zona suavității, a sensibilității și a diafanului. Volumul de debut al Marianei Marin, *Un război de o sută de ani* (1981), începe tocmai printr-o demascare a convențiilor literare („Sângeroșii utopiști din epoca foiletonistică"):

> și a bătut ceasul din turn
> și ei s-au ridicat de la masă;
>
> și a strălucit ceasul pe mâna marelui pădurar
> și ei au început vânătoarea;
>
> și a țipat ceasul de fier
> și ei și-au șlefuit unghiile.
>
> Nu-ți fie teamă, cititorule!
> Am părăsit convenția cocoșată a trecerii timpului.
> Râd de ceasul din turn, de ceasul de mână,
> de ceasul cu cuc!
> Te țin de mână atât de strâns nu pentru că
> te-aș putea pierde.
> Nu ai unde merge. Nimeni nu călătorește, cititorule![1]

De remarcat ultimul vers, care trimite și la restricțiile de circulație din epocă – evaziunea geografică exclusă duce astfel la refuzul evaziunii și în poezie. Un alt poem politic, „Dăscăliță", este inspirat, ca și „Budila Express" de Alexandru Mușina, din experiența de profesor-navetist (titlul trimite la bucolicul poem cu acest nume al lui Octavian Goga):

> să te trezești în brațe cu o realitate doldora,
> – ca producția de oțel pe cap de locuitor! [...]
> O realitate doldora,
> care începe și sfârșește într-o gară de câmpie,
>
> unde oameni urâți și negricioși te privesc cu ciudă[2].

Se remarcă însă, alături de preocuparea pentru „realitate[a] doldora" (comparată în derâdere cu producția de oțel – acel parametru esențial al industrializării comuniste), și privirea disprețuitoare a urbanului față de țărani (comparația cu „Budila Express" se poate susține și pe acest palier). În poemul „Trăiesc", trimiterea la culoarea unui „patinoar înroșit" în mijlocul căruia se desfășoară viața amintită sarcastic în titlu (culoarea sângelui, dar și a comunismului represiv) coexistă cu persiflarea conținută în versul care deschide și închide textul de doar

1. Mariana Marin, *O singurătate feroce*, antologie alcătuită de Teodor Dună, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 5.
2. *Ibidem*, p. 37.

patru versuri, „e greu aici, sub cerul liber" [1] (sugerând că doar cerul este liber, nu şi ce se află sub el).

Volumul următor, *Aripa secretă* (1986), oferă exemple de manual pentru tactica de a critica nazismul din trecut trimiţând de fapt la comunismul din prezent, prin intermediul figurii Annei Frank. Sub acest alibi, un poem intitulat „Amsterdam, Waterlooplein (muzeul păpuşilor)" poate începe cu versuri în care cititorii înţeleg cu uşurinţă că este vorba despre comunism: „Închisoare vie,/ cât de puţin semeni tu cu ceea ce se vede!"[2]. Sau o trimitere la Adolf Hitler („zugravul H.") permite ca în poemul „Ascultând veştile" să se vorbească ostensiv despre „dedublarea zilnică" şi despre „dezastrul din jur", despre „atâta surdă ameninţare" şi despre „spaima că şi tu într-o zi te-ai putea altera"[3].

Nu întâmplător, influenţa Marianei Marin va fi instrumentală în anii 2000, când o nouă generaţie de poete (Vlădăreanu, Novac) îşi descoperă identitatea de gen laolaltă cu identitatea politică; inspirându-se din anticomunismul Marianei Marin, ele critică prezentul dominat de PSD, în care văd mâna nefastă a comunismului şi a propriilor părinţi. Însă poezia ca atare a Marianei Marin îşi pierde după 1989 pârghia prin care încearcă să răstoarne lumea – rezistenţa la un sistem opresiv. O parte dintre poemele – nu foarte numeroase – publicate după această dată în volumele/antologiile *Atelierele* (1990), *Mutilarea artistului la tinereţe* (1999) sau *Zestrea de aur* (2002) sunt scrise înainte.

„Nu am decât o singură prejudecată – realitatea": aşa începe poemul „Izgonirea din poezie (scrisorile către Constantin)"[4] din volumul de debut al lui Ion Mureşan (n. 1955), *Cartea de iarnă* (1981). Însă tocmai realitatea este deficitară în această plachetă aflată sub semnul lui Constantin Kavafis şi ale cărei merite au fost mult exagerate de critici ca Al. Cistelecan. Un punct de vedere mai reţinut era formulat în epocă de Ion Bogdan Lefter, care nota dezechilibrul dintre poemele lungi, „eliberate şi desfăşurate fără oprelişti, sub semnul inspiraţiei", şi cele scurte: „superlativele întrunite de poezia lui Ion Mureşan s-au datorat şi efectului para-literar al unei anumite impresii de lectură. *Cartea de iarnă* schiţează imaginea unui «poet posedat», vizionar ieşit din rândul oamenilor obişnuiţi, dus de o «nebunie» asumată cu fervoare şi [...] cu mare gravitate, ca-ntr-un ritual. O imagine sortită să impună"[5]. *Poemul care nu poate fi înţeles* (1993), mult superior, confirmă legenda lui Mureşan, în special prin amplul poem „Convorbiri cu diavolul", care conţine, între altele, o prefigurare a *Orbitorului* lui Cărtărescu:

> O, Ebriesa, Ebriesa, Domnul a chemat deja îngerul şi i-a ras părul capului,
> cu mâna Lui a scris Cifrul, părul deja a crescut şi el se apropie târându-se prin hăţişuri.

1. *Ibidem*, p. 21.
2. *Ibidem*, p. 61.
3. *Ibidem*, p. 70.
4. Ion Mureşan, *Cartea de iarnă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 49.
5. Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985*, p. 351.

Aici va veni, aici îl vom rade din nou şi pe ţeasta lui rozalie, aplecându-ne, vom citi...
Atunci, nesfârşitul tunel de buze din spatele buzelor tale
îşi va înceta bolborositul. Şi cu distincţie va rosti numele Morţii[1].

Poezia lui Mureşan simulează naraţiunea; scenariul ei stă într-o proliferare anxiogenă de descrieri care, fiecare perfect realistă în sine (adjective folosite în sensul lor, multe comparaţii care nu-şi transcend termenii, aproape deloc metafore), trimit la o realitate a cărei cheie este evanescentă. Cititorul ideal al primelor două volume este de tip paranoic: i se cere un surplus de interpretare, oferindu-i-se în schimb un deficit de înţelegere. În *cartea Alcool* (2010), fără a fi mai puţin poet, Mureşan e un poet-scenarist care introduce cheia în uşa „fabulei". Acest lucru se observă cel mai bine în „Întoarcerea fiului risipitor", poemul de 15 pagini care compune una dintre cele şapte piese de vârf ale volumului („Amantul bătrân şi tânăra doamnă", „Sentimentul mării într-o cârciumă mică", „Bătaia", „Tunelul", „La masa de lângă fereastră", „Întoarcerea fiului risipitor", „Ci eu singur sub pământ"). Ca aproximare generală, „Întoarcerea fiului risipitor" poate fi citită drept unul dintre infinitele ecouri ale lui *The Waste Land*; ca şi în poemul lui T. S. Eliot, găsim aici un interregn al enunţării (vocile care compun poemul sunt amestecate, ca într-un muzeu fără etichete), precum şi firul roşu oferit de tematizarea morţii (obiect şi subiect simultan). Prima secvenţă din poemul lui Mureşan poate fi citită ca variaţie pe motivul formulat în partea a V-a, „Ce spune Tunetul", din poemul lui Eliot: „Aici nu mai e apă ci stâncă doar/ Stâncă şi nu e apă. Şi drumul pierdut în nisip"[2] („Tărâmul pustiit"). „Totul a fost băut./ Nici o băutură nouă nu a apărut sub Soare în timpul vieţii mele. Nisipul pustiurilor s-a fiert în nisip şi s-a băut"[3], scrie Mureşan în ceea ce ar putea fi numită fie apocalipsă a abstinenţei, fie apologie a convertibilităţii Naturii în ceea-ce-poate-fi-băut. A două secvenţă din „Întoarcerea fiului risipitor" face trecerea către spaţiul cârciumii, acest limb (cum îl identifica Al. Cistelecan) în care un *Martor* simultan tânăr şi bătrân trăieşte prin această identitate dublă sau scindată atât în realitatea trivială a cârciumii, cât şi în flashbackurile care duc către fascicule dintr-o copilărie îndepărtată. Elementul care face transmisia între cele două planuri este, ironic, un stâlp de telegraf zărit şi pe geamul cârciumii, şi într-un ungher al memoriei infantile. Secvenţa a treia comută vocea narativă pe o identitate care este chiar a „fiului rătăcitor" din titlu; el le scrie părinţilor o epistolă în care se referă la „cârciuma [lor] cu vad bun", cât şi la un frate care „şi-a deschis şi el un bar, undeva în zona gării". În a patra secvenţă, numită „Epifania", cineva, probabil tot „fiul risipitor", dar într-un timp ulterior, descrie întâlnirea la birtul „Broasca Verde" cu tatăl său, „deşi el era mort de cincisprezece ani". Perspectiva acestei fantasme este instabilă, în măsura în care tinde necontenit să regreseze către perspectiva infantilă spre care adultul de acum evadează. A cincea secvenţă, „Predica de la «Broasca Verde»",

1. Ion Mureşan, *Poemul care nu poate fi înţeles*, Editura Arhipelag, Târgu Mureş, 1993, p. 80.
2. T. S. Eliot, *Poezie americană modernă şi contemporană*, selecţie, traducere, note şi comentarii de Mircea Ivănescu, prefaţă de Ştefan Stoenescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 166.
3. Ion Mureşan, *cartea Alcool*, Editura Charmides, Bistriţa, 2010, p. 57.

conţine vorbele cuiva – după toate semnele, tatăl mort – care, după ce comandă „cincizeci de votcă", ţine un discurs în care îşi îndeamnă ascultătorii să nu se teamă de „paianjeni"; aceştia, simbol curent al locurilor părăsite şi al uitării, sunt folosiţi în poemul lui Mureşan pentru a înfăţişa, dimpotrivă, resurecţia sufletelor:

în curând vom adormi cu toţii,
dar dacă credem, cei din „Broasca Verde", că Iisus a murit şi a înviat,
să credem şi că cei ce-am adormit vom reveni aici
în birtul acesta, şi
o să găsim cu toţii în paianjeni sânge curat şi proaspăt
pentru o lume nouă[1].

În secvenţa a şasea, „Spălarea picioarelor", identitatea vocii se schimbă iarăşi; ea aparţine din nou „fiului rătăcitor", martor al discursului anterior. Fiul relatează cum bătrânul îi săpuneşte pe cei din cârciumă:

cu-o delicateţe nesfârşită ne-a pus în faţă o oglinjoară
şi cu săpunul lui ne-a săpunit.
Mâinile-i fine de violonist amiroseau frumos: a motorină şi a busuioc.
Iar spuma groasă, cam de-un deget,
părea pe feţele obosite o ultimă ninsoare: ninsoarea mieilor pe pietre albe[2].

„Săpunirea", în sensul ei figurat, înseamnă şi „ceartă", „mustrare": jocul de cuvinte dă un supliment nostalgic scenei care are în centru remuşcarea „fiului rătăcitor":

Dacă aţi văzut cum orbii întind mâna spre pahare şi nu le nimeresc
şi ezitând, mâna trece uşor pe lângă ele,
la fel am simţit eu cum faţa de copil din mine
caută faţa omului bătrân de-afară ca, dinăuntru, s-o înlocuiască
şi trece pe lângă ea, la milimetru, şi nu o nimereşte[3].

Secvenţa a şaptea, care pare scrisă de Cristian Popescu (un alt metafizician al cârciumii), e un exerciţiu de artă naivă care ar putea fi parafrazat, borgesian, prin propoziţia „Îmi imaginez raiul sub forma unei cârciumi". În fine, ultima secvenţă, a opta, revine la vocea „Martorului": acesta relatează cum într-o cârciumă un bărbat i se adresează barmanului, mult mai tânăr decât el, cu cuvintele „Tată, sunt fiul tău şi m-am întors acasă!", după care moare; iar barmanul recunoaşte în bărbatul mort pe fiul său rătăcitor şi, într-un final-finalizare, îi sacrifică viţelul cel gras (aici, unul „mărişor") făgăduit în povestea biblică:

Apoi au intrat patru bucătari, în halate albe şi
cu bonete albe, înalte şi umflate, pe cap şi
cu un viţel mărişor pe umeri,
iar barmanul în costum negru

1. *Ibidem*, pp. 64-65.
2. *Ibidem*, pp. 65-66.
3. *Ibidem*, pp. 66.

iar Maria (sau cum o fi chemând-o) în cojoc şi cu năframă neagră.
Şi au pus viţelul lângă mort.
Viţelul era proaspăt tăiat, că ieşeau aburi din el şi curgeau din el
pe podele picuri-picuri de sânge.
Şi au luat mortul şi l-a pus în viţel şi cu aţă neagră au cusut viţelul.
Iar capul mortului a rămas afară şi
sta pe capul viţelului ca o pernă.
Şi au chemat femeile de la Alimentara din vecini,
au zis un „Tatăl nostru" şi au băut whisky.
Şi mi-au dat şi mie.
Iar bucătari au luat viţelul pe umeri şi au ieşit pe uşă cu toţii,
rând pe rând.
Şi barmanul mi-a zis: „Să aveţi grijă de bar!" şi
„Dumnezeu să-l odihnească!" şi duşi au fost.
De atunci au trecut trei zile.
Eu stau aici şi beau şi dorm pe mese şi am grijă de bar.
Şi mă mai uit pe geam cum ninge afară.
Ninge întruna.
Acesta e adevărul, deşi e greu de crezut[1].

Fără acest sfârşit care încheie textul într-o buclă paradoxală, poemul ar fi fost remarcabil, dar nu extraordinar; sfârşitul provoacă acea ruptură de nivel care apare atât de frecvent în poezia lui Mureşan şi care face diferenţa, în regim de impredictibilitate, faţă de alţi autori. Finalul la „Întoarcerea fiului risipitor" e cu atât mai remarcabil cu cât claritatea nu este sacrificată. Cum se observă, scenariul, o seamă de aluzii şi citate, precum şi tema redempţiunii sunt referinţe religioase, mai exact, creştine. Dar ar fi exagerat să se vorbească de un „poet religios" sau de „poezie religioasă" – deşi argumente se pot găsi prea uşor. Este mai mult o recuzită la îndemână: nu nespecifică, întrucât „îngerii" apar din primele poeme ale lui Mureşan (şi de altfel ţin de imaginarul neoexpresionist), dar nici fundamentalistă în sensul unui Ioan Alexandru. Intertextualitatea biblică nu e tema, ci doar unul dintre mijloacele unei poezii a cărei miză stă într-o problematică umană, atât de umană, că ar putea descrie şi basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*: uitarea (prin alcool), memoria, nostalgia, remuşcarea. Mureşan e un maestru al zonelor de graniţă şi al procedeului care în cinema se numeşte supraimpresiune (*cf.* DEX, „înregistrarea, pe aceeaşi peliculă, a două imagini suprapuse care au fost filmate separat"). În acest sens poate fi citit poemul „Sentimentul mării într-o cârciumă mică":

Ea stă pe genunchiul lui. La orice mişcare
scaunul ţipă sub ei ca un pescăruş.
„Morţii ei de viaţă" – zice el din când în când,
dar bărbatul cu barbă ce şade în faţa lor nu aude.
(Cotul pe masă, mâna ca o scoică la ureche).
Bărbosul aude doar un vuiet de valuri şi lin, odată cu masa,
se clatină în bătaia valurilor.

1. *Ibidem*, pp. 70-71.

Acum mâna lui se aşază grea pe coapsa ei.
Bărbosul se apleacă şi scuipă de parcă ar fi băut nisip.
Mâna urcă şi urcă. Acum el îi simte cu degetul mare, prin rochie,
pubisul rotund şi tare ca un ou de lemn.
„Morţii ei de viaţă" – zice el. Şi
„Eşti grea, nevastă, treci pe celălalt genunchi!"

Ea se ridică, iar bărbosul o dezbracă cu privirea.
Ştie bine că asta face, căci o ustură sânii. De parcă i-ar arde rochia
cu o lampă de benzină. Apoi degetele aspre
strâng carnea moale dintre coapse. O dată. Şi gata.

Bărbosul priveşte departe. Priveşte draperia roşie care maschează
intrarea la WC. Când draperia se mişcă, vine un miros greu de alge.
Draperia flutură ca o zdreanţă de nor dimineaţa în larg.
„Morţii ei de viaţă" – zice omul către femeia lui.
Aude şi bărbatul cu barbă. „Soarele nu a răsărit,
Soarele nostru încă nu a răsărit" – zice bărbatul[1].

Aşezarea pieselor este uşor de urmărit – începând cu jocul de cuvinte din titlu şi terminând cu triunghiul format de doi bărbaţi şi o femeie legaţi într-un *ménage à trois* imaginar. Păstrând proporţiile, schema seamănă cu aceea din *Iubita locotenentului francez*, romanul lui John Fowles: într-unul dintre capitole, un bărbos intră în compartimentul în care călătoreşte eroul şi-l urmăreşte cu maliţie, iar acest bărbos, prompt autodeconspirat ca atare, e chiar autorul care se introduce ca personaj-releu între enciclopedia genuină-naivă a personajelor şi enciclopedia cinică a cititorului care ştie că citeşte doar-o-ficţiune. Fie că-l vedem în bărbosul lui Mureşan pe Mureşan însuşi, fie că nu, el are funcţia de loc geometric al poemului. La perspectiva „bărbosului" sunt raportate cele două planuri care compun spaţiul textului: primul e o cârciumă trivială; al doilea, o fantasmă marină ce poate fi (fără a fi doar asta) o simplă derivă a beţivului. Privirea bărbosului decupează în spaţiul cârciumii perechea formată de celălalt bărbat şi femeia acestuia; şi în acelaşi timp ochiul lui dinăuntru e întors asupra unei privelişti – sau mai bine zis sinestezii – marine. Contaminarea între cele planuri este perfect regizată, fiind introdusă prin comparaţii ce par la început întâmplătoare („scaunul ţipă [...] ca un pescăruş", „mâna ca o scoică la ureche"), dar care curând se dovedesc a ţese o referinţă unică (marea) ce devine la fel de consistentă ca planul iniţial de realitate (cârciuma). Acesta este doar primul registru al supraimpresiunii. Lucrurile sunt adâncite prin prezenţa triunghiului erotic format din bărbatul cu barbă, din bărbatul care-şi ţine în braţe femeia şi din femeia pipăită atât de privirea unuia, cât şi de mâinile celuilalt. Bărbosul priveşte cuplul din faţa lui, dar şi dincolo de el, către marea la a cărei prezenţă fantasmatică asortează orice îi intră în câmpul percepţiei. Femeia se simte atinsă de privirea bărbosului într-un mod mai acut, chiar dureros, aproape un viol, decât de mâinile bărbatului care o ţine în braţe într-un fel care-şi manifestă uzura. Detaliu de diferenţiere sexuală: bărbosul este „bărbatul", „bărbatul cu barbă",

1. *Ibidem*, p. 19.

în timp ce celălalt este doar „el" sau „omul". Subtilitatea scenei vine din surprinderea în mișcare a atâtor axe întretăiate (sunt schițate raporturi între priviri, între priviri și atingeri, între realitate și imaginar, între diverse stadii sexualizante). Dar forța poemului, calitatea care îl duce în zona capodoperei, nu e doar rezultatul unei funcționări perfecte a tuturor elementelor pe care le aduce împreună (recuzită, expresie ș.a.). Punctul în care atinge această calitate este strofa a patra. În cele șase versuri, Mureșan realizează următoarele: finalizează repetițiile (reia pentru ultima oară înjurătura), finalizează în crescendo planul fantasmatic al mării, deturnând în acest sens o imagine brutal de puternică, dar și riscantă – a WC-ului; și, în fine, poate cel mai important, găsește o ieșire din poezie („Soarele nu a răsărit,/ Soarele nostru încă nu a răsărit") simplă, chiar banală ca expresie, dar eficientă operativ, care prin „nostru" cooptează neagresiv în propria-i fantasmă, a cărei cristalizare tocmai s-a încheiat, un adresant nefocalizat, care poate fi atât femeia – contrapunct cu strofa anterioară în care aceasta se simte violată –, cât și, generic sau individual, cititorul; și creează o așteptare pe fond melancolic.

Marta Petreu (n. 1955) practică o poezie retorică, discursivă și adversativă. Fie că e vorba de Bărbați sau de un Dumnezeu sâcâitor, poezia ei se naște din confruntare, din antiteze de cele mai multe ori exagerate. Poeta își arogă o *persona* biblică (Marta), din care face o preoteasă a suferinței și a mâniei subminată de niște organe imperfecte. Erotismul se împletește cu cerebralitatea. Creierul apare ca organ sexual, flămând de senzații într-un univers rece și neprimitor. Nivelul abstract este coborât adesea pe pământ prin comparații de o materialitate puternică și plastică. Textele – predici în fond – sunt punctate de exclamații precum „oho!", „ohoho", „Doamne", „Domine". *Aduceți verbele* (1981), volumul de debut, vehicula convențiile metatextuale curente deja în epocă (poemul „Aduceți verbele"):

> Un poem despre moarte
> e mai real decât moartea[1].

Altfel spus, reprezentarea realității este mai autentică/reală decât realitatea însăși (un ecou poate din Nichita Stănescu). În rest, recuzita tipică autoarei era deja prezentă: amestecul agresiv de luciditate și senzualitate, simbolurile biblice, metaforele provocatoare („Înăuntru e creierul tânăr/ pofticios – vulpe veșnic gravidă"[2]). *Loc psihic* (1991) amplifica expresionist această recuzită, mutând-o într-un limb al suferinței:

> din țeasta mea ca dintr-un bordel clandestin
> pleacă-n noapte șiruri lungi de femei;
> ca-ntr-o casă de nașteri sunt claustrată în memoria mea
> Memoria deci. Cârtiță! – o insult. Cârtiță dolofană. („Licitație de duminică"[3])

1. Marta Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 15.
2. *Ibidem*, p. 30.
3. *Ibidem*, p. 133.

*

Nu mai suport nu mai suport nu mai pot să suport

fiecare cuvânt îmi declanşează imagini:
laboratoare clinici măcelării – anticamere
către morga municipală

Nu-mi mai suport abatorul din creier. („Clinici de iarnă"[1])

În *Poeme neruşinate* (1993), tema realităţii, atât de prezentă la optzecişti, este coroborată cu tema suferinţei: „abia când sufăr/ devin reală" („Despre condiţia realităţii")[2]. Vechiul erotism cedează locul poeziei ca terapie paliativă. Corpul este resimţit ca o „carcasă", învelită într-o piele prea largă. Adresarea către iubiţi decepţionanţi este înlocuită de psalmi către un Dumnezeu nu mai puţin detestabil:

Ştiu – nimic nu iese din coapsele tale sleite
din bâlbâiala buzelor tale
tată al nostru molfăitorule
unde este împărăţia ta care este vrerea ta acum pe-acest pământ marta
şi-n vecii vecilor Domine
bântuie bolile nenumite ale înfrângerii. („Tatăl nostru"[3])

Dezavantajul este că asemenea intensităţi îşi ating repede plafonul în *Cartea mâniei* (1997). După acest volum, poezia Martei Petreu devine repetitivă.

Eugen Cioclea (1948-2013), unul dintre cei mai importanţi poeţi din Basarabia, face parte din spiţa boemilor trăind amplificat şi parcă damnaţi sub combustia propriei poezii. A publicat puţin, dar parcimonia găseşte o compensaţie în intensitatea poemelor. A fost comparat cu Mircea Dinescu: cei doi au în comun într-adevăr influenţa poeziei ruse, simplitatea ritmat-tensionată a versurilor nutrite dintr-un fond tropic şi lexical de bază, precum şi o propensiune eminamente politică. Unele poezii ar putea fi atribuite cu uşurinţă lui Dinescu („Perspectivă imediată"):

Cocoşii cântă, proşti de bucurie,
decapitaţi mereu de-acelaşi soare,
pruncul se naşte după cumătrie,
votat prin clinici de ordinatoare[4].

Aspectul politic al versurilor acoperă mai multe paliere. O primă categorie ar fi aceea aplicată lumii literare. De pildă, într-un apel către generaţia sa,

1. *Ibidem*, p. 155.
2. *Ibidem*, p. 271.
3. *Ibidem*, pp. 267-268.
4. Eugen Cioclea, *Antologic*, ediţie îngrijită de Em. Galaicu-Păun, Editura Cartier, Chişinău, 2014, p. 82.

Cioclea ironizează traficul lucrativ făcut cu poeme patriotice şi dedicate mamei („Apel"):

din clipa aceasta (nu mai puţin importantă
ca pasul lui Armstrong pe lună),
toţi cu şanse egale de a hrăni cu colivă
clanul de vrăbii al istoriei literare,
departe de-a fi puritani,
măcar pentru poemele despre mamă şi patrie,
vom refuza legăturica
cu bani[1].

Altundeva ia în derâdere clişee propagandistice potrivit cărora poetul îşi găseşte sprijin în clasa muncitoare („Realismul socialist") sau viziunea birocratic-inginerească aplicată realităţii în estul comunist („bine măcar că realitatea/ nu poate fi demontată").

Câteodată se versifică în punctul de plecare clişee umanist-ideologice, scurt-circuitate însă printr-o extrapolare insolită. Imaginile folosite de Eugen Cioclea sunt recrutate din perimetrul aflat la îndemână al cotidianului casnic ori politic. Această recuzită imagistic-lexicală simplă este încordată însă într-o voce orgolioasă, cochetând cu megalomania nutrită din imperialismul cu pretenţii universaliste al culturii sovietice (perfect similar de altfel cu acela al multor poeţi americani) (în „Rampa"):

Las pentru alţi cercetători succesul
de-a da prin strâchini c-un picior de vers.
Eu îmi propun să scutur
universul.
Eu am ceva de lucru-n univers[2].

Apar şi poeme pseudonarative, ironico-absurde, în stilul lui Vintilă Ivănceanu sau al lui Bob Dylan din „Motorpsycho Nightmare" („Ucenicul lui Manole"). Ca model asociat lui Eugen Cioclea a fost invocat de altfel omologul sovietic al bardului american, Vladimir Vîsoţki. Poetul este cât se poate de familiarizat cu tipul de discursivitate tranzitivă, tăioasă şi lirică, biciuitoare şi subversivă şi îşi joacă la perfecţiune rolul de bufon îndrăzneţ care aruncă adevăruri contondente cu arta de a nu-şi pune capul în pericol („Apa"):

În seara asta, dintre oratori,
eu unul singur vă voi trage clapa,
să nu v-ajungă poezia, uneori,
cum, brusc, sub duş vi s-ar închide apa[3].

1. *Ibidem*, p. 22.
2. *Ibidem*, p. 11.
3. *Ibidem*, p. 118.

Valul nouăzecist

Lăsând la o parte debutul cu *Lumină proprie* (1986), repudiat de autor, care va aprecia ulterior că a „păşit cu stângul", şi începând cu *Abece-Dor* (1989) şi mai ales cu *Levitaţii deasupra hăului* (1991), poezia lui EMILIAN GALAICU-PĂUN (n. 1964) şi-a impus pregnant trăsăturile. În primul rând, caracterul neoexpresionist, bântuit de viziuni ale morţii, adesea într-un *ménage à trois* cu obsesia privind naşterea şi erosul. În al doilea rând, ermetismul, ţintind către sfârşitul decadent al secolului al XIX-lea, dominat de Stéphane Mallarmé, a cărui formulă a Cărţii unice şi perfecte (obsedantă şi pentru Cărtărescu) acţionează pentru poezia lui Galaicu-Păun ca o stea a Nordului. În al treilea rând, furia – sau mai degrabă sistema – intertextuală. Referinţele la alte texte, religioase şi literare, culte şi populare, sunt foarte dense. Pretutindeni pot fi găsite numeroase aluzii, citate, apropouri, pastişe. Ele vin în principal din trei surse, corespunzând celor trei limbi (franceză, rusă şi română) care îşi amestecă vorbele în poezia lui Galaicu-Păun: poezia franceză, literatura rusă (dar nu în special cea cultă, ci şi aceea underground a „vulgarităţilor" şi înjurăturilor) şi, în fine, literatura română clasică şi contemporană. În *Cel bătut îl duce pe Cel nebătut* (1994), poemul cu acelaşi nume stă sub semnul maşinii de scris, care conotează atât drumul/căutarea, cât şi moartea; se fac trimiteri consistente la *Odiseea*, *Don Quijote* şi o serie de texte româneşti clasice, toate construite în jurul unei căutări. Referinţele sunt din Hamlet (craniul lui Yorick se transformă într-o maşină de scris, Yorika făcând trimitere la cunoscuta marcă Erika), G. Bacovia („pedanţi profesori"), M. Eminescu (versurile lui ludic-goliardice evocând orele de egiptologie) şi Leonid Dimov. Procedeul ar putea fi descris ca „textualism". Însă „textualismul" lui Galaicu-Păun atinge o altă intensitate, o intensitate (atât existenţială, cât şi estetică) exotică pentru generaţia optzecistă din România. Temele lui (moartea, erosul, literatura – cel mai adesea întrepătrunse) sunt tratate, dincolo de ironia necesară vehiculării atâtor şi atâtor citate, cu tensiunea necesară spargerii unui cifru esenţial. O piesă caracteristică este „V_{AC_A}~", amplu poem aşa-zis cosmogonic, naşterea universului fiind substituită, tot textualist, prin deprinderea gramaticii în copilărie, urmată aproape imediat de familiarizarea cu angoasa morţii (Emil Cioran este un autor citat relativ frecvent). Poemului îi este anexată, după moda lansată de T. S. Eliot, o secţiune bibliografică intitulată „Note şi comentarii (sau şapte vaci slabe)" (operaţia va fi repetată şi în cazul altor texte). Poezia lui Galaicu-Păun din volumul publicat în 1994 avea să fie importantă şi pentru următoarea generaţie poetică. Astfel, în poemul „Ch-ău (*ragtime*)", unul dintre textele cele mai importante ale sale, încapsularea erotică în scriitură a oraşului Chişinău (versurile de început trimit la primele fraze din *Lolita* lui Vladimir Nabokov) coexistă cu vitriolarea dezamăgită. Unele versuri („vezi mamele de campioni alăptându-şi odraslele cu Coca-Cola// ai o palmă întinsă-n stomac care cere pomana"[1]) îl precedă pe Marius Ianuş. *Yin Time* (1999) este volumul cel mai

1. Emilian Galaicu-Păun, *a-z.best*, prefaţă Al. Cistelecan, postfaţă Nicolae Leahu, Editura Arc, Chişinău, 2012, p. 102.

explicit erotic al poetului. Dar corporalitatea iubitei/iubitelor este abordată tot ca o țesătură textuală, cu acea sofisticare cu care un deconstructivist (Derrida & co.) intră într-o relație simultan amoroasă și teroristă cu un text. „(Poem *kali*grafic)" este un text de o factură jamesjoyceană (irlandezul este amintit de altfel printr-o trimitere la „boii soarelui") despre formarea stilului poetic în paralel cu educația sentimentală. „Parantezele/ și-au făcut apariția-n textele mele odată cu sarcina ei devenită vizibilă", scrie poetul la un moment dat, referindu-se simultan la scris și la iubită. Paranteza nu este un simplu semn grafic sau o figură a gândirii poetice a lui Galaicu-Păun (obscură și în același timp pedant autoexplicativă), ci și o metaforă erotică sugerând sexul, uterul. Sarcina amintită în versul citat înainte va fi întreruptă printr-un avort; această pierdere/golire contrapunctează nașterea stilului poetic. Poezia este eros, dar și traumă; viață și frumusețe (caligrafie), dar și moarte (*kali*, *kali*grafie). Astfel de relații apar peste tot de-a lungul volumului, uneori complicate prin introducerea unor elemente biblice contaminate de senzualitatea adesea licențioasă care dă linia volumului. *Yin Time* relua o serie de texte din volumul anterior, procedeu tipic poetului. Reluarea, rescrierea fac parte din structura intimă a autorului. Antologia *Arme grăitoare* (2015) se deschide printr-un poem dedicat bunicii analfabete, care știa să-și facă doar semnătura (textul e plimbat prin mai toate volumele poetului) și se închide prin poemul „fratele emil". Acesta din urmă e construit pe detaliul că doi dintre scriitorii canonici ai literaturii române, prozatorul Liviu Rebreanu și poetul Mircea Ivănescu, au avut câte un frate Emil, a căror moarte se leagă de spânzurare (primul a fost executat de armata austro-ungară în Primul Război Mondial, cel de-al doilea a încercat să se sinucidă prin spânzurare; funia s-a rupt și s-a aruncat pe fereastra hotelului, după ce își tăiase venele). În acest context funebru se înscrie cel de-al treilea „Emil", Galaicu-Păun însuși: „poezia e altcineva, o ființă plecată-nainte de vreme, pe care-o continuă,/ albe, versurile celor care rămân – după chipul și asemănarea lor –, îmbătrânind împreună"[1]. Între poemele ample scrise după *Yin Time* se distinge „iov & vio", compoziție cvasimuzicală, „fugă" sau improvizație jazz-istică pe tema morții. Sunt amestecate referințe biblice, refrene ținând de practica ortodoxiei românești/răsăritene; dar și un index tematic autoreferențial, încorporând trimiteri la texte proprii, precum „V_{AC_A}~" sau „Poem *kali*grafic".

Neoexpresionismul lui Judith Mészáros (n. 1961) – care tipărește doar două volume în prima parte a anilor '90, înainte de a renunța să mai publice poezie – stă nu atât în recuzită, cât în intensitatea cu care aceasta este prezentată pentru a fi descifrată („Introducere la trebile îngerești"):

insulă stranie
țărmuri albite-n nesomn
schelet indescifrabil
aruncat peste mările timpului

1. Emilian Galaicu-Păun, *Apa. 3D: Poemelnic*, Editura Cartier, Chișinău, 2019, p. 5.

învaţă să respiri cu noi
limbajul nostru simultan
poliedric[1].

Un coşmar tipic pentru această poezie impregnează simboluri şi metafore care sugerează un univers oniric supus spaimei şi suferinţei („cocoşii latră metalic în praguri", „bucăţi de vis, ici-colo, ghemuite-n unghere clipesc/– ochii lor galbeni cu sprâncenele smulse", „păianjen scrâşnitor – întunericul rece") în flashuri discontinue narativ, dar care produc frisoane prin acumularea de notaţii senzoriale aberante („precum o epavă pe marea istoriei"):

scările se prăbuşesc din casa străină
şi pietrele albe, crengile albe
îmi descojesc inima
strigoii albi – visele – mă urmăresc pe străzi
şarpele drumului, bolnav, se îneacă-n băltoace
– o, zmeii pe care-i înălţam râzând! – şi departe
portul de zvârcoleşte-n cearşafuri jilave şi brusc
ştirb-încărunţit începe să cânte
răguşite armonici, cobze mofluze
voci sugrumate asediază spaţiul strâmt
farurile oarbe vibrează, cauciucul horcăie stins
pantofii râcâie pavajul, balul începe
îngerii îşi pun măşti, râd, ce dezmăţ
şi copilul mort îmi zâmbeşte prin geam
– o, departe, e jocul, vara departe[2].

Ciclul „Ritualul primăverii" este o rescriere în cheie expresionistă a unor ecouri din poezia română (Arghezi, Ion Barbu, Ion Caraion) şi internaţională (Georg Trakl).

Poezia lui Ioan Es. Pop (n. 1958) se produce în punctul de întâlnire dintre un neoexpresionism livresc (cu baza în Biblie, dar străbătut şi de ecouri din autori laici – români şi internaţionali) şi realitatea comunismului terminal şi a postcomunismului incipient (care oferă simbolisticii prea evidente o plajă de realitate care să o contrabalanseze). Principalul său volum este cel de debut, *Ieudul fără ieşire* (1994). Scenariile recurente oferă reverii amniotice şi itinerare christice corupte, modulate printr-o sentimentalitate umedă şi moale de beţiv: „iar luni, când toţi sunt plecaţi, soseşte în sfârşit/ şi aici Fiul ca să mântuiască: cu cămaşa murdară cu ochii umflaţi de nesomn,/ cu sticla goală-ntr-o mână, clătinându-se şi lălăind"[3]. Ca decoruri apar spaţii lacustre, închise, precare, tranzitorii („camera asta, corabia asta blestemată/ de sub care apele s-au tras"[4]), cu pereţi amniotici

1. Judith Mészáros, *Îngeriada*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993, p. 7.
2. *Ibidem*, pp. 29-30.
3. Ioan Es. Pop, *Momfa*, cuvânt înainte de Nicolae Tzone, postfaţă de Daniel-Cristea Enache, Editura Vinea, Bucureşti, 2010, vol. I, p. 27
4. *Ibidem*, p. 21.

care „tremură tot mai vlăguiţi/ după efortul expulziei”[1]. Toate acestea compun o lume slabă, neputincioasă, o lume confundabilă adesea cu iadul (sugerat şi prin paronimul Ieud). O lume rece şi neprietenoasă, în care alcoolul este un carburant termic şi mistic:

ca o amară, mare pasăre marină
nenorocul pluteşte peste căminele de nefamilişti
din strada olteţului 15.

aici nu stau decât doar cei ca noi. Aici
viaţa se bea şi moartea se uită[2].

Subiecţii care o populează sunt atinşi irevocabil de infantilitate – copiii neajutoraţi ai comunismului târziu şi ai tranziţiei, care dorm „în molusca pernei”[3]. Pentru ei nu există nicio scăpare din acest infern aflat în afara geografiei şi nesupus schimbării:

la ieudul fără ieşire şi noi am, şi noi am fost cândva.
şi suntem şi acum şi o să fim şi mâine poimâine
şi în veci apa aceluiaşi râu ne va scălda. [...]

trecătorule, fii cu luare aminte: spaţiul acolo
o coteşte brusc la stânga, capul reptilei se
rupe de trup, ghipsul grumazului plesneşte şi crapă. acel cap

singur pluteşte acum peste uscaturi şi ape,
singur este acolo cel singur pe
corabia lui sebastian.
ci tu fii cu luare aminte: dacă aluneci acolo,
nici o hartă n-are să-ţi mai fie de folos,

zadarnic te vei zbate să afli ieşirea intrarea ieşirea,
zadarnic vei zori să rupi linţoliul spaţiului
în care-ai lunecat. dincolo n-o să dai decât
de urma piciorului tău de dincoace.
fără margini este ieudul fără ieşire.
nici o geografie n-a reuşit încă să-l aproximeze.
nu l-a prevestit nici o aură.
nu-l urmează nici o coadă de cometă[4].

Trimiterea din ultimele versuri la elegiile lui Nichita Stănescu oferă o distanţare pasivă de modelul viril al poeziei şaizecistului. Altfel, intertextul rămâne, sobru, la referinţe înalte – Biblie, Eminescu şi nu mulţi alţii. Prin această simplitate se manifestă o formă de dezinteres cu privire la „jocul poeziei”,

1. *Ibidem*, p. 42.
2. *Ibidem*, p. 20.
3. *Ibidem*, p. 42.
4. *Ibidem*, pp. 36-37.

prea frivol în raport cu aspiraţia poetului – aceea de a surprinde momentele mari ale existenţei (naştere, viaţă, moarte) şi zbaterea asociată lor, nu colindarea frivolă a unor convenţii şi mize „literare". Poemul „banchetul" oferă astfel o alegorie a vieţii: cele trei paturi pe care le descrie corespund celor trei vârste – copilărie, vârsta adultă, bătrâneţe – prin care protagonistul textului trece ca printr-un coşmar pe repede înainte. Ca şi în restul scrierilor lui Ioan Es. Pop, se produce aici o formalizare a vieţii prin obiecte de recuzită – o componentă ritualică a acestei poezii, influenţată şi de ritualurile populare codificate în folclor. Cheia ei interpretativă este simplă, însă impactul ei emoţional-estetic rămâne puternic tocmai datorită acestei asceze a conţinutului şi a formei, care nu pierde vremea cu fleacuri. Volumele ulterioare reiau, prin ce au mai bun (căci altfel se constată un declin progresiv prin autopastişă), *Ieudul fără ieşire*. Din *Porcec* (1996) se reţine în primul rând textul – redat tipografic ca proză – „micul porcec": o altă regresiune infantilă, în care eşecul lui Porcec de a se prinde în joc la prima horă la care participă (ritual central în viaţa satului) se răsfrânge asupra întregii lui vieţi adulte, în care păstrează aceeaşi neputinţă de a se prinde în convenţiile sociale. Ciclul „Toamnă la Capri" este notabil prin caracterul de pastişă după Kavafis – o sursă prin care Ioan Es. Pop face joncţiunea cu neoexpresionismul lui Ion Mureşan (de care îl vor lega şi alte teme comune, începând cu cea a alcoolului). În *Pantelimon 113 bis* (1999) – altă „adresă" reală şi simbolică, după Ieud şi Strada Olteţului 15 –, „Năneşti" are forma de coşmar a unui paradox eleat: imposibilitatea de a parcurge o distanţă spaţială se confundă cu neputinţa de a se întoarce în trecut şi, în final, cu îndreptarea către moarte.

Ionel Ciupureanu (n. 1957) a debutat editorial în volumul colectiv *Zboruri lirice* (1988), cu ciclul *Amiaza închipuită*. Dintre cele câteva poeme, doar unul („Şi") îl anunţă pe viitorul poet:

Singurătatea mâzgălise vieţile noastre
vântul pregătea lanţuri şi cuie
curgea noaptea
astupând luna
scările
şi

am visat acolo
toate cuvintele mutilate
eu
eu singur
viaţa absurdă pentru cine nu moare
o constelaţie pentru
cine ştie că moare

numai pentru cuvinte
n-aş fi vrut să trăiesc
împachetez cerul

îmi amintesc fereastra sau
ușa
n-ar fi nimic
totul e bine[1].

Însă prin *Pacea poetului* (1994), *Amos* (1996) și *Fălci* (1999), stilul apare format: neoexpresionism dur la nivel imaginar, celebrând monocord putreziciunea în maniera unui bacovianism mai contondent, moartea și toate ororile cărnii, asociat unei expresii tăioase, contrase, epurate de divagații și unei progresii logice manifest discontinue, măcinată de entropie. Câteva versuri caracteristice amintesc „o lume puțin mai grasă/ forme care înoată și mor/ obiecte culese din obișnuință" („acolo sus"). Cu toate că poemele trec adesea dintr-un volum în altul, neputându-se izola volume perfect autonome unul de celălalt, se poate considera, din punctul de vedere al optimizării textelor și al conceptului ordonator, că plachetele cele mai bune sunt *Krampack* (2002) și *Adormisem și mă gândeam* (2005). *Krampack* adună o serie de „voci" – preponderent feminine – care monologhează deșirat pe teme, obsesii și coșmaruri domestice, incluzând o doză semnificativă de sexual și sugestii obscene. În *Adormisem și mă gândeam*, principiul de compoziție derivă dintr-o mecanică a lichidelor. Predomină imagini ale scurgerii, lichidele impure, în diverse stadii de agregare, trimițând inclusiv, în nota obsesiilor mortuare obișnuite, la topirea corpului supus putrezirii. Și aici, și în *Mișcări de insectă* (2010) abundă scenele de vulnerabilitate corporală, de expunere în fața unor amenințări difuze sau concrete, întreținând o așteptare paranoică pe fond oniric („În barcă"):

auzeam ciocul enorm
resturile înfundate de trup

penetrând ce era cald și vâscos
senzația de prăbușire mă-nghițea

libidinos
și fără ură[2].

Alte versuri întreține infernalul („am făcut un infern/ și am ajuns în infern"), dezgustul („ce-am luat de-aici pute acolo") și, în general, nefericirea vieții și a morții, ambele percepute ca o boală fără sfârșit. În *e timpul să visăm un măcel* (2018) este testată formula poemului în proză, fără ca fondul horror să se schimbe.

Boala apare ca temă obsesivă și în poezia lui Vasile Baghiu (n. 1965), începând cu volumul de debut *Gustul înstrăinării* (1994): „mă voi apleca asupra viitorului, care-i într-o râpă,/ Și toate cărțile nu fac două parale dacă te sfredelește ulcerul"[3].

1. Volumul a apărut la Editura Scrisul Românesc, București, 1988.
2. Ionel Ciupureanu, *Mișcări de insectă*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2010, p. 46.
3. Vasile Baghiu, *Fantoma sanatoriului*, antologie poetică însoțită de „Manifestele Himerismului" și alte texte teoretice ale autorului, prefață de Nicolae Țone, postfață de Nicolae Coande, Editura Vinea, București, 2001, p. 64.

Însă cheia în care e tratată nu este a unei opresiuni horror. Baghiu scrie o poezie cosmopolită, schimbând decor geografic după decor geografic şi adoptând identităţi care ţin pasul cu mişcarea pe hartă. Va teoretiza mai târziu această mobilitate sub numele de „himerism". Tonul general este senin, resemnat în faţa morţii care atinge toate existenţele („Străinul"):

Am străbătut lumea asta a noastră
Şi nu e nimic bizar în atemporalitatea atitudinii mele,
Pentru că, într-un fel, toate aceste timpuri îmi aparţin,
Şi-aş putea să jur că am fost şi acolo şi dincolo,
Şi-aş putea să depun mărturie pentru strigătul de durere
Al lui Ferdinand de Soto, pe malul Mississippiului,
Înainte de moartea-i neîmpăcată. [...]
Am bătut cuie în scândurile fortului Québec,
Şi-am iernat acolo în pustietate, pe insula de pe fluviul James,
Unde acum zumzăie oraşul Jamestown,
În care citiţi voi ziarele prin parc, supraveghind plozii gălăgioşi.
Cu groază am auzit eu ţipetele indienilor
Care coborau dinspre Aleghani
Săgeţile lor m-au atins şi pe mine, cel de la frontieră.
Ce căutam atunci? Nici azi nu-mi cunosc rostul
Pe străzile unui oraş de provincie din România.
Aparţin acestei lumi policrome, obscurităţii senile,
Acestei agitaţii care ne-ndulceşte convalescenţa prin diversitate
Prin trecutul care ne poartă
Cu indiferenţa care ne consolează de moarte[1].

În *Rătăcirile doamnei Bovary* (1996), stilul recurge la perioade mai puţin ample, este mai minimalist, iar melancolia resemnată chiar mai pronunţată în poemul „Viaţa care s-a dus, tinereţea":

Viaţa care s-a dus, tinereţea, memoria, toate mă întristează,
şi mizeriile pe care le suport astăzi sunt nimicuri,
privesc pe fereastră, un deal împădurit, acelaşi, acum albit de zăpadă.
Poate vor veni acolo schiorii, muşte colorate şi temerare.
Mai în faţă e vârful unui stâlp de înaltă tensiune
cu izolatoarele lui de sticlă.
Mă-ntorc şi privesc la titlurile cărţilor,
la zugrăveala ştearsă, veche.
Mi-e frică să vorbesc singur, mă stăpânesc,
rămân, răscolesc sertarele[2].

Uneori, subtextul îl evocă pe Kavafis. *Febra* (1996) este cel mai bun volum al poetului şi unul dintre volumele de vârf publicate în anii '90. Boala e văzută ca mijloc de locomoţie evazionistă, ca mijloc de explorare a universului în extensiunea şi intensiunea lui („Febra"):

1. *Ibidem*, pp. 79-80.
2. *Ibidem*, p. 165.

E primăvară, cred, e-un ied fragil şi patruped
Ce mi se zbenguie în creier,
Aş vrea să ies şi să cutreier, pe-afară-s şcoli şi strade şi ocheade,
Dar eu sunt cam bolnav, şi-aş vrea să plec,
Dar dorm în miros de cloroform şi cianhidrine,
Prin paturi zburătoare, prin încăperi hexagonale din benzine,
Acuma moartea nu mai vine
Pe-aceste margini şui de îmbâcsite ape otrăvite,
Acum pluteşte-n jur un ev de clorofilă şi gheţuri plutitoare,
Cu ape clătinate-n dans de legături uşoare Van der Waals,
Şi toate sunt departe, în trecut, alunecă-n-afară,
Andromeda cu sateliţii de fum,
Şi Marele Nor al lui Magellan, şi Părul Berenicei, şi orbitoarea Messier 87.
Am văzut acest vârtej când inima-mi era cam neagră,
Am văzut cerul ca o piele plină de pelagră,
Şi în iubire tot mai cred, dar sunt din fire scos,
Privesc la viaţa care-a fost
Cu detaşarea dintr-o sală de cinema,
Nu pot vedea cu inima
Şi nu pot fi eu cel care zburdă printre crengi în floare,
Primăvara asta e o boală molipsitoare,
Tristeţea că totul revine cu înnoită vigoare,
E primăvara distantă pe care-o presimţeam,
Despre care am vorbit de multe ori până noaptea târziu,
Făcându-ne griji, sperând că tinereţea va învinge totul[1].

În 1998, Baghiu avea să-şi teoretizeze sub numele himerism tipul de poezie pe care îl scrie din perspectiva unui alter ego numit Himerus Alter, „cetăţean universal [...] pentru care graniţele (geografice, dar şi temporale) nici nu există" :

> *Himerismul* presupune, pentru poezie, în primul rând un tip de personaj apatrid şi nu este pecetea unui stil pentru că se referă la stratul semnificatului, preferând ironiei compasiunea, rămânând astfel fidel personajului (tragic, himeric), fidel unui eu supratemporal incapabil de a râde. Himerus Alter din trilogia mea *himeristă* călătoreşte în toată lumea şi în diferite epoci istorice, ubicuitatea sa transformându-l într-un fel de fantomă („fantoma sanatoriului" din *Gustul înstrăinării*), fapt care atestă că *himerismul* redă omului iluzia (furată de postmodernism) şi magia (ironizată şi batjocorită în poezia ultimei jumătăţi de secol)[2].

Conceput, potrivit autorului, la sfârşitul comunismului (când evaziunea imaginară era principalul mijloc de circulaţie turistică), himerismul nu este mult diferit conceptual de ceea ce Cărtărescu făcea în poezia şi proza lui – depăşirea cadrului îngust şi represiv din perimetrul naţional prin adoptarea unor măşti/discursuri/vise prin intermediar livresc. Diferenţa ar fi că la Baghiu metoda are o constrângere formală suplimentară – ea include „nediferenţiat şi obligatoriu"

1. *Ibidem*, pp. 217-218.
2. Vasile Baghiu, „Primul manifest al himerismului".

patru elemente şi un cadru general: „«transfigurarea», «călătoria» (cosmopolitismul), «boala» şi «ştiinţa». Un *poem himerist* trebuie să includă aceste patru elemente, iar *sanatoriul* este decorul general, locul plecării şi al întoarcerii, al despărţirii şi al regăsirii"[1]. Prin ştiinţă, poetul înţelege impregnarea poeziei de „pozitroni, quarcuri, ADN, molecule, elemente, câmpuri, teoreme, hematii" „nu numai în planul semnificantului, ci în însăşi substanţa ei". Volumele următoare ale lui Baghiu, începând cu *Maniera* (1998), vor avea mai puţin din forţa de impact şi originalitatea primelor trei.

Poezia Svetlanei Cârstean (n. 1969) din *Floarea de menghină* (2008) era scrisă din anii '90, din vremea când autoarea frecventa cenaclul lui Mircea Cărtărescu. Centrul volumul stă în secţiunea „Cartea muncitorului sau Floarea de menghină", amestec biografist de proză şi poezie plasat în anii '80 târzii. Este elaborată aici o mitologie kitsch a fabricii, nu fără legătură cu poezia lui Cristian Popescu: „Bancul de lucru, ce loc plăcut şi plin de tot felul de surprize! Pe lemnul învechit, cu vopseaua verde sărită din loc în loc, înfloreau menghinele, şi ele tot verzi. Menghină, floare de banc!"[2]. Sunt expuse o serie de minibiografii ale unor colegi, amintiri din şcoală, de la atelierul de lăcătuşărie, din practica militară (un concept metabolizat, de pildă, în ultimele volume ale Elenei Vlădăreanu). Acestea sunt inserate într-un univers mecanomorf, sexualizat ambiguu. Menghina, centrul atelierului de lăcătuşărie şi al fabricii, apare proiectată ca o *vagina dentata* planând asupra proiecţiilor onirice (traversate însă şi de vise „dulci" cu prăjituri şi cofetării – altă alegorie a kitschului asumat) în „Chemare (Ce aude uneori Oblomov)":

> Deschide uşa şi primeşte în dar grădina pe care cu mâinile mele am sădit-o, am îngrijit-o, am udat-o, am aşteptat-o să crească, să dea roade. Nu una, nenumărate menghine răsărite trufaş într-un gazon fără sfârşit.
> Un banc de lucru uriaş.
> Straturi de menghine cerşind iubirea ta fără margini.
> Dacă azi nu vrei, poate mâine. Ele au o mare răbdare.
> Stai în prag şi priveşte-ţi măcar de acolo grădina proaspătă,
> nevinovată, o lume întreagă de boboci, a ta cu totul.
> Iubita mea,
> menghină încleştată
> fără scăpare
> în jurul meu.
> dând din petale,
> ca din aripi
> prea răbdătoare[3].

Dar şi ca un parazit mental creat de limba propagandei patriotice din ceauşism, pe care Svetlana Cârstean o preia şi o resemantizează sub forma „florii de menghină" („Al doilea sfârşit al florii de menghină"):

1. Vasile Baghiu, „Al doilea manifest al himerismului", *Familia*, nr. 5, 1998.
2. Svetlana Cârstean, *Floarea de menghină*, ediţia a doua, Editura Trei, Bucureşti, 2015, p. 12.
3. *Ibidem*, p. 35.

Pentru binele patriei am inventat floarea de menghină, pentru frumuseţea şcolilor, atelierelor şi instituţiilor. Datorită mie, de-a lungul holurilor plicticoase, pe pervazuri, vor sta în ghivece flori de menghină. Când vor ieşi la plimbare în grădini şi în parcuri, toţi se vor bucura de priveliştea nenumăratelor straturi de flori de menghină aşezate în fel şi chip.
Toţi vor afla noul şi adevăratul chip al patriei.
Chipul florii de menghină[1].

Totul este pus sub semnul insomniei expresioniste, al agoniei vigile dintre noapte şi zi, când lumea se pregăteşte să se trezească şi să intre în funcţiune („Insomnia"):

Între ziua de ieri şi cea de mâine e un spaţiu îngust
ca între dulap şi perete.
Stau cu spatele
la soarele de ieri,
la frica de ieri,
şi cu faţa la ceva care încă nu vrea să se deschidă.
Pe aceeaşi spinare mâzgoasă până când
tramvaiele, tocurile, muncitorii primesc semnalul
şi pornesc[2].

Restul volumului prezintă incursiuni în universul familial postcomunist (identificat ca atare şi prin instrumentarul tehnologic: „yahoo inbox" etc.) – un univers rece, ca o lumină de neon care demască vulnerabilitatea fiinţei. Această linie continuă în volumul din 2015 *Gravitaţie. Poeme 2013-2014*.

Valul douămiist

Adrian Urmanov (n. 1979), autorul „Manifestului utilitarist", a debutat cu volumul *Cărnurile cannonice* (2001), traversat de un neoexpresionism visceral-ultrasexual-transgender vizibil în „avortând annusian (păcatul)":

creşte în mine uterul de mâine, mă balonează de atâta
responsabilitate.
duşmanilor mele le cad dresurile şi sutienele dantelate
cu arma în dinţi lupt pentru femeia de mâine
– salvează-mă,
o! făt-frumos...
la trap mi se rup jartierele venelor le simt goale, violate
în aşternuturi de mătase
roz-bonbon
dementţial şliţ: acolo mă voi pitula cuminte şi înfricoşată

1. *Ibidem*, p. 41.
2. *Ibidem*, pp. 8-9.

de câţi muguri de monstru
îngheţ în mine

– totul pentru mâine –
calmă, tihnită, stau la pândă

eu sunt uterul de mâine[1].

A urmat *Poeme utilitare* (2003), experiment de erotizare a funcţiei fatice: volumul poate fi înţeles ca un lung exerciţiu de captare (inclusiv în sens erotic) a cititorului, supus unui tir de adresări şi încercări de seducere, în „poem utilitar (peste mine şi tine o cocoaşă mare de linişte)":

opreşte-te o vreme
aici lângă mine
să prindem un zgomot depărtat de bucătărie
adunătură de inimi care se hrănesc împreună
zic astea cum m-aş spăla pe dinţi dar
mă aplec să plâng în ochii tăi noaptea
ca să vrei
să te aşezi o vreme lângă mine
asta e tot
peste mine şi tine
o cocoaşă mare de linişte
îţi spun
trebuie s-o atingi

(aici lângă tine)[2].

Influenţa lui Mircea Ivănescu – vizibilă şi la Teodor Dună – se reîntoarce în anii 2000 prin Radu Vancu (n. 1978). Poezia lui Vancu poate fi descrisă ca o meduză ale cărei variaţii de formă reproduc afluenţii care intră în ea, începând cu Mircea Ivănescu şi Mircea Cărtărescu. Chiar şi trauma fondatoare care o străbate, sinuciderea tatălui, pare să reflecte trauma sinuciderii fratelui Emil din poezia lui Ivănescu. Însă această lipsă aparentă de autenticitate (artistică, nu biografică) este gestionată inteligent de poet printr-o serie de operaţiuni postmoderne în formă (nu şi în fondul prea grav pentru o astfel de etichetă): comentariul metapoetic, ieşirea autoreflexivă din convenţia poetică, supralicitarea prin îngroşare a acestei convenţii. Descriind poezia lui Vancu într-o singură frază, se poate spune că el dă o formă sensibilă – în ambele sensuri: duioasă şi perceptibilă – fantomei tatălui. Toate volumele lui evocă acest spectru fondator, deşi pornesc din poziţii diferite. *Epistole pentru Camelia* (2002) este în punctul de plecare un volum în linia eroticelor lui Cărtărescu, al cărui spirit traversează şi el scena:

1. Adrian Urmanov, *Literatură de consum*, nonprefaţă Mihai Iovănel, postfaţă Octavian Soviany, ilustraţii Mihaela Şchiopu, Editura Vinea, Bucureşti, 2005, p. 20.
2. *Ibidem*, p. 225.

ah, mâna ta prelungă şi străvezie! noaptea se evaporă în jurul ei,
în jurul tristeţilor inlacrimabile pe care pielea ei oranj le închide.
te prind de ea şi întind pumnul înainte, tu ţii balonul cu mâna dreaptă, zburăm
şi suntem superman şi lois; geaca mi se umflă şi flutură.
privirea ta, spumoasă ca vinul spumos dacia, mă îmbată,
gânduri coruscente ţâşnesc efervescent din mine şi radiază
nebun, un nou pulsar se naşte
în jurul mâinii tale stângi,
de la el se aprinde tot universul – tu roteşti universul ca pe o artifică –
scântei ar putea sări pe balonul hubba-buba.
în jurul mâinii tale stângi se roteşte un uruit ca de autobuz[1].

Circumscrierea amorului inefabil prin obiecte din recuzita banală a universului de consumabile (vinul spumos Dacia, Superman etc.) sunt acţiuni tipic cărtărești, ca şi respiraţia prozodică. În alte rânduri însă intră în tură spiritul lui Ivănescu:

peste paharele de plastic cu bere tuborg începe să adie o altă existenţă –
un duh albăstriu îşi fâlfâie aripile pe umerii mei. ionuţ vorbeşte. seara e departe,
însă o altă seară creşte infuzia ei amarnică în mine, cu fiecare gură de bere.

Convenţia idilică, manevrată în paralel cu linia gravă a tatălui mort care bântuie rândurile şi subsolurile acestei poezii, cade însă nu o dată într-un kitsch fără alibi, un kitsch a cărui glicemie nu mai este ţinută sub control: „goi, sânii tăi noptateci în mână îmi suspină/ şi trupurile noastre se-ngemănează blând" („întâia villanellă de amor"). *biographia litteraria* (2006) abordează direct tema tatălui („97"):

acum eşti din ce în ce mai real, cu fiecare an care ne depărtează de noiembrie 97,
îmi eşti tot mai aproape, poate pentru că semăn tot mai mult cu tine.
cum să-ţi zic – timpu-şi târăşte piciorul bălos de melc peste mine şi viaţa mea
e arabescul filigranat de mucilagiile lui, şi abia privind în urmă văd desluşit urma
materială (amintirea, cum ar veni, însă, repet, materială, adică reală, nu?) a sufletului
meu, deci şi a ta. de asta, oricât de scârbă mi-e de melcul ăsta, îi trăiesc pătimaş
târâielile[2].

Impresia de pastişă ivănesciană este puternică (reflecţii similare, pe tema realităţii amintirii lui Emil, traversau cu paşi grei poezia lui Mircea Ivănescu); pe Vancu îl salvează, cel puţin parţial, soluţiile de individualizare a formulei, care ţin în primul rând de ingeniozitatea metaforică în regimul unei domesticităţi elocvente, inventive şi, din nou, duioase. *Monstrul fericit* (2009) abordează vechile probleme pornind de la alcoolismul poetului (şi el o temă ivănesciană) şi de la

1. Acolo unde nu precizez altă sursă, versurile sunt citate după Radu Vancu, *Cantosuri domestice. Poeme alese*, Editura Cartier, Chişinău, 2016.
2. Radu Vancu, *biographia litteraria*, Editura Vinea, Bucureşti, 2006, p. 10.

formula lui Ion Mureşan (a cărui *carte Alcool* a circulat în underground cu mult timp înainte de a fi tipărită). *Sebastian în vis* (2010) este un fel de cântec de leagăn în maniera prozei rimate a lui Viorel Padina. *Frânghia înflorită* (2012) tratează iarăşi direct trauma paternă, de această dată în maniera vesel-dramatică a lui Cristian Popescu, poetul care a transformat în poezie cultă formula populară a cimitirului din Săpânţa:

Ne amintim, dar amintirile sunt tot mai neclare,
tot mai şterse, ca feţele unor păpuşi
sărutate cu miile de ani de aceeaşi fetiţă tristă,

iar când unuia îi răsare o amintire nouă
arzând cu flacără deasupra mormântului,
coşciugele noastre se bulucesc în jurul lui,

guiţând precum purceluşii când aleargă după mama lor,
şi ne uităm la amintirea aia ca la un blockbuster,
ca la un Titanic scufundat sub ochii noştri
de aisbergul sicriului iluminat. Câte un coşciug
mai slab de înger smiorcăie, semn că mai are amintiri
proaspete. La el ne vom aduna data viitoare.

Altul izbeşte cu colţul sicriului în sicriul care visează,
ca şi când i-ar trage televizorului o palmă
ca să-i regleze imaginea. Cu el s-a terminat,
se întoarce pe bâjbâite la locul lui.

Este ultimul volum semnificativ de până acum al lui Vancu. Cea mai recentă carte a lui, *Psalmi* (2019), decade, cu tot cu vechile scheme, într-o filozofie de Cişmigiu:

> Sigur că frumuseţea e o acuzaţie – şi la adresa Ta care ai creat-o, şi la adresa mea care o simt. Fiindcă, la cum arată lumea, la ce cantităţi de rău există în ea, de ce a fost nevoie să o complici injectând deopotrivă atâtea cantităţi de frumuseţe? De ce nu ne-ai lăsat opţiunea simplă & igienică de a o putea detesta fără rest, fără complicaţii, fără nuanţe? De ce a fost nevoie să existe atâta frumuseţe într-o lume în care există atâta sinucidere? Simpla posibilitate a frumuseţii într-o astfel de lume e acuzaţia cea mai dură împotriva Ta[1].

Primul volum publicat de Ruxandra Novac (n. 1980), *Ecograffiti. Poeme pedagogice. Steaguri pe turnuri* (2003), este una dintre cele mai influente cărţi de poezie ale generaţiei 2000. Linia minimalismului mizerabilist asociată cu fracturismul lui Marius Ianuş este remixată printr-un neoexpresionism mult mai întunecat şi mai dur decât acela cultivat în epocă de poeţi tineri precum Dan Coman, Teodor Dună, Claudiu Komartin. Sursele sale vin din poezia scrisă de

1. Radu Vancu, *Psalmi*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2019, p. 12.

Mariana Marin sau Angela Marinescu. Volumul valorifică ironic un motto și un titlu preluate de la pedagogul sovietic Anton Makarenko, asociat în vulgata postcomunistă cu experimentul Pitești[1] – un mod de a sugera continuitatea malefică dintre comunism și postcomunism. Tema generică ar fi aceea a abandonării (de către sistem, de către părinți, de către toate instanțele purtătoare de putere) a primei generații formate în postcomunism. Este o ruptură violentă de poezia relaxată a lui Mircea Cărtărescu, începând cu felul în care se instrumentează lecția poeziei „Beat" (o sursă majoră pentru poemele optzeciștilor): „Sinele meu trist croșetează un pulovăr din părul lung al sinelui anilor șaizeci"[2]. Versurile sunt tot atâtea sloganuri vorbind despre dezabuzare, sărăcie, lipsă de orizont, condiționări materiale:

> oh, dacă am cunoaște
> toate odăile ascunse ale orașului
> cele pentru care nu se plătește întreținere
> odăile de cinci sute de mii pe lună care își deschid ochii însângerați când toată lumea adoarme
> acolo sunt execuții lente
> și râsete aspre dar zâmbete nu zâmbete nu[3].

Decorurile sunt proiecții postapocaliptice ale unei umanități în derivă, populate de droguri, de reclame capitaliste și de fantome ale comunismului: „vreau pornografie și igienă/ în mijlocul unui deșert nuclear"[4]. Speranța este ea însăși o fantasmă: „mașinile salvării sunt pline cu oameni salvați"[5]. Fantoma idealismului financiar din comunism este înlocuită de un cinism neoliberal: „Vreau de fapt bani./ Și vreau bani. Și vreau bani"[6].

Al doilea volum, *Alwarda* (2020), e mai curând o reinventare, o nouă viață, un nou nivel cu toate armele reîncărcate. *Ecograffiti* vorbea despre orizontul gravitațional inescapabil al comunismului reprodus în postcomunism. *Alwarda* ignoră astfel de condiționări. Ca într-un vis în care forța gravitației a fost învinsă, volumul desenează o mișcare continuă pe harta lumii, între deșertul postindustrial din Detroit, luminile stinse din București și Marea Nordului. O călătorie transnațională, plutind pe deasupra granițelor lichide, care coregrafiază „semnele obscure" ale unui organism afectat de *jet lag*, suspendat într-o stază în același timp paranoidă și critică, desincronizată cu timpul interior și

1. Vezi însă afirmația lui Mihai Demetriade: „Nu există nicio legătură, nici de asemănare, nici structurală, nici cauzală cu operele psihologului, pedagogului Makarenko. [...] Povestea e născută de memorialistica legionară sedimentată de cartea lui [Virgil] Ierunca. Memorialistica legionară a împrumutat evident, sau a preluat, sau pur și simplu a agățat povestea asta cu *Poemul pedagogic*, fiindcă îi convenea foarte bine paradigma de interpretare" (William Totok, „Ororile de la Pitești. Interviu cu cercetătorul CNSAS, Mihai Demetriade", RFI.ro, 28 octombrie 2019, online: https://www.rfi.ro/social-115463-ororile-de-la-pitesti-interviu-cu-cercetatorul-cnsas-mihai-demetriade).
2. Ruxandra Novac, *Ecograffiti*, ediția a II-a, Editura Vinea, București, 2006, p. 14.
3. *Ibidem*, p. 11.
4. *Ibidem*, p. 15.
5. *Ibidem*, p. 11.
6. *Ibidem*, p. 15.

conectată simultan la toate fusurile orare şi la toate scenariile desfăşurate în fundal:

> Repetări de scenarii, scenarii repetitive, şi se poate merge în nervi şi va fi pe minus fiindcă e o repetare a ceea ce s-a întâmplat deja, dar dacă se merge în specie şi e un ritual bine conceput, cât poate să îl conceapă cineva inform, care încearcă să iasă, şi iese câte puţin, şi dacă la un moment dat peretele de sticlă se fisurează uşor? Şi dacă se sparge? Şi dacă atunci eşti la 5 000 de metri deasupra pământului? Şi dacă eşti doar pe o mică platformă de 1 m pătrat? Şi dacă toate aceste calcule se întorc întotdeauna comprimate în plexul solar, unde ar trebui să fie un animal de aur lichid, dar e doar viteză şi reacţie, şi dacă ai obţine puţin control? Dacă controlul nu ajută, dacă nimic nu ajută, dacă tehnicile tale sunt insuficiente, dacă eşti cu adevărat pierdut? Oraşul se deschide enorm, a devenit lichid, se sparge în raze, undeva există nişte arme îngropate, le auzi zgomotul, se încarcă, oraşul e în pericol, întotdeauna a fost[1].

Ion Mureşan şi Ioan Es. Pop au mai mulţi discipoli douămiişti. Aceştia încep de regulă de la nivelul livresc al reproducerii pozei maestrului, pentru a ajunge la o emisie mai personală. Primele volume ale lui Teodor Dună (n. 1981) – *Trenul de treieşunu februarie* (2002), *Catafazii* (2005) – sunt uşor de confundat la nivelul imaginarului cu cele ale lui Ioan Es. Pop, cu diferenţa că înfrânţii lui Pop apar la Dună şi mai covârşiţi de forţa gravitaţională, şi mai inadaptaţi, şi mai afazici. Cu volumul al patrulea, *Obiecte umane* (2015), se produce însă o schimbare a manierei – Imaginarul descoperă în cele din urmă Simbolicul, explorarea afazică, beckettiană a sinelui transformându-se în cele din urmă, precum în poemul „tărâmul kauf", într-o explorare a universului de semne al capitalismului şi chiar într-o satiră sardonică a consumerismului din supermarketuri, a fericirii obligatorii a acumulării:

> spre tărâmul kauf spuneau bătrânelele
> împingând radios cărucioarele spre tărâmul kauf
> spuneau domnişoarele pline de speranţa
> viitorului spre tărâmul kauf spuneau adevăraţii
> bărbaţi apucând cu exactitatea rachetelor
> balistice volanul
>
> pentru că era noapte albă noapte boreală
> în tărâmul kauf [...]
>
> şi în noaptea cea albă
> pungile de zahăr se fac vagoane de zahăr
> şi laptele curge în cascade şi are vâltori adânci
> şi carnea de porc carnea de pui şi toate cărnurile
> trebuie doar culese ca nişte uriaşe fructe
> umede din marii copaci[2].

1. Ruxandra Novac, *Alwarda*, Editura Pandora M, Bucureşti, 2020, p. 18.
2. Teodor Dună, *Obiecte umane*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2015, p. 32.

În poemul „sfârșitul lumii", apocalipsa este văzută prin intermediul tabloidizării ei prin mass-media, fiind înghesuită – într-un limbaj domestic – între „mama obeză a noutăților" și „nepoțica noutăților". Poemul – fapt de neconceput pentru primul Dună – conține chiar insule de umor, fie și negru:

bătrâneii își scoteau protezele pentru ultima oară
le așezau pe noptiere își tăiau saltelele scoteau bijuteriile
le aruncau de la etaje pentru prima oară[1].

Dan Coman (n. 1975) parcurge și el un drum asemănător. *Anul cârtiței galbene* (2003) și *Ghinga* (2005) înlocuiesc totuși defetismul lui Ioan Es. Pop cu o mitologie narcisistă, cu o superbie megalomană cenzurată discret de o autoironie pe care poetul o concede doar din vârful buzelor („eu"):

după o lungă amorțeală mă găsesc iar irezistibil.
pătrund în mintea mea cu viteza unui ghepard tânăr
și cu de două ori viteza unui ghepard tânăr alerg prin odaie.
îmi dăruiesc o deosebită plăcere. pur și simplu sorb aerul: sunt bucuros.
abia de-mi pot face față (mă recunosc până și când dansez).
cu o șiretenie fără seamăn ajung lângă inima mea.
îmi vorbesc dar trebuie să am grijă: numai lăudându-mă excesiv
trec dintr-o zi într-alta.
sunt cu adevărat o ființă uluitoare.
nu mai știu ce să fac: mă găsesc irezistibil.
deschid fereastra și pământul năvălește ca o apă limpede în odaie[2].

Acest registru este dublat de incursiuni tenace într-un imaginar anxiogen („pe dinăuntru capul meu e fierbinte și plin de pământ,/ cârtița galbenă se mișcă în cercuri/ lăsând în urmă mirosurile sale de femele/ cumplită vreme aceasta a împreunării/ de-ar fi limba mea mai lungă și mai sârmoasă/ să-mi pot scărpina în neștire pielea dinăuntrul capului"[3]), manufacturat printr-o producție de metafore abundentă, în manieră suprarealistă („noapte de noapte șase limbi de pisică lovind deodată laptele inimii"[4]). *Insectarul Coman* (2017) oferă o variantă îmbătrânită și mai puțin retușată prin proiecții narcisiste decât primele două volume. Realitatea și decepțiile maturității înlocuiesc neliniștile livrești, metaforele suprarealiste dispar, textele devin descriptive, elegiace, copleșite de peisajul unui oraș provincial (Bistritz) și de un spațiu domestic din care nu există altă evadare decât scrisorile trimise unor prieteni sau iubite din depărtare. Ceea ce contează se află în altă parte, distanțat geografic sau temporal (în trecutul rememorat în flash-uri idilice), nu în prezentul a cărui notare oferă doar predicții resemnate („Pufuleți"):

1. *Ibidem*, p. 36.
2. Dan Coman, *d great coman*, Editura Vinea, București, 2007, p. 82 (volumul citat reunește primele două plachete).
3. *Ibidem*, p. 12.
4. *Ibidem*, p. 20.

Vara s-a dus, lucrurile nu s-au aranjat nici de data asta.
O femeie mi-a întins tricourile la uscat
şi a citit toată ziua din Franzen
(ştiu: ăsta e viitorul, vom ajunge repede la capătul lui)[1].

Claudiu Komartin (n. 1983) deţine, dincolo de poziţionarea ca neoexpresionist, o mobilitate care îl împinge să experimenteze continuu noi formule. Această migraţie a fost receptată diferit: fie taxată drept atitudine mimetizantă neautentică, fie apreciată ca valorificare conştientă a precedenţei. Există totuşi câteva trăsături de bază: narcisism calofil (oglinzile sunt un accesoriu tematic nelipsit), imaginarea poeziei ca artă decadentă şi perversă, sentimentul anxios de claustrofobie, perspectiva etică. Volumul de debut *Păpuşarul şi alte insomnii* (2003), salutat de critica de întâmpinare în frunte cu Al. Cistelecan ca un eveniment, este cel mai expus influenţelor (de la Ion Caraion la Ion Mureşan), integrate totuşi într-un stil personal şi unitar:

scriu un poem strâns şi rece ca un pumn de oţel
şi fiindcă eu respir de acum pentru doi
fiecare gură de aer îmi arde plămânii[2].

Se aspiră totuşi la mai mult, la un „stil nou": „E nevoie să distrugi dintr-odată ceea ce te mai ţine la ţărm/ Pentru a inventa un stil nou/ Sau o perversiune mult mai cumplită"[3] („Poem"). *Circul domestic* (2005) continuă, pe de o parte, explorarea universului tulbure din volumul de debut, stând sub dublul semn al oglinzilor şi al cărnurilor proliferante, însă preia, pe de altă parte, şi influenţe dinspre poezia douămiistă a grupului fracturist, vizibile în câteva poeme narativ-„mizerabiliste". Prima linie este însă mai caracteristică. Se tematizează în continuare rătăcirea rimbaldiană prin poezie: „Niciun singur colţ luminos în încăperea de la mansardă./ Nici un limbaj care să mă satisfacă./ Tu, creier al meu, către ce te îndrepţi?"[4] („Trepanaţie"). Poemul „Scrisoare către mama" poate fi citit în paralel cu „Jigodia disperată în care a sperat mama", poemul lui Marius Ianuş din *Ursul din containăr*:

Ce ar putea să răscumpere dezamăgirea ta, mamă?
Aud ca prin vis plânsul ce creşte în pieptul tău
toată singurătatea mi s-a ghemuit în ficat[5].

Din volumul *Un anotimp în Berceni* (2009) se reţine înainte de toate ciclul „Poeme cu tătuca", mostră de mizerabilism „rusesc" – un prim stimul au fost câteva poeme ale poetului basarabean Ruslan Carţa, căruia de altfel îi este dedicată toată secvenţa:

1. Dan Coman, *Insectarul Coman*, Editura Charmides, Bistriţa, 2017, p. 10.
2. Claudiu Komartin, *Păpuşarul şi alte insomnii*, postfaţă Octavian Soviany, Nicolae Ţone, Editura Vinea, Bucureşti, 2003, p. 12.
3. *Ibidem*, p. 57.
4. Claudiu Komartin, *Circul domestic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005, p. 9.
5. *Ibidem*, p. 58.

flegma sa verde, surioară, e râul
blestemat în care ne înecăm tinerețea[1].

În volumul *Cobalt* (2013), inegal ca toate cărțile lui Komartin, secvența „Poem pentru cei din urmă" – cu un motto din *Cosmopolis* de Don DeLillo – este cel mai bun lucru scris de autor până în acel moment: nemulțumirile lui devin abstracte, tonul e acum rece și impersonal, o voce aproape profetică ale cărei cuvinte se așază în aforisme peste o realitate alienată și decepționantă, receptată apocaliptic:

au fost decenii de supraproducție
de risipă vulgară
de alienare și agonie[2].

Voga lui Roberto Bolaño și fantasma unei Americi Latine politice și poetice au materializat în CV-ul lui Komartin volumul *Dezmembrați*, semnat cu heteronimul Adriana Carrasco (2015) (în „Legiune"):

Mi se spune că poeziile mele par
scrise de mai mulți poeți, de mai multe
voci care se ridică și coboară în
întuneric[3].

În fine, ciclul inedit de proporțiile unui volum *Douăsprezece secunde până la dispariția luminii*, inclus în antologia din 2017 *Maeștrii unei arte muribunde. Poeme alese 2010-2017*, consolidează aspectul de profet al alienării mecanizate persecutat nu întotdeauna fericit de o sentimentalitate narcisistă („Crampa și cearcănul"):

sunt un tehnician
mărunt al instinctului și-al opacității [...]

E întuneric, pe Moldovița miroase a tei și a ploaie, ascult
cu urechea ciulită motoarele care pregătesc înălțarea[4].

George State (n. 1979) propune în *Crux* (2016) o poezie cum nu se poate mai îndepărtată de atelierele celorlalți douămiiști: o poezie pătrunsă de teme funerare, de o melodicitate sincopată bogată în aliterații, manevrând un vocabular căutat vetust. Deasupra ei plutește umbra lui Celan, a cărui lirică State a tradus-o integral și magistral („[Stau singur]"):

1. Claudiu Komartin, *Un anotimp în Berceni*, Editura Cartier, București, 2009.
2. Claudiu Komartin, *Maeștrii unei arte muribunde. Poeme alese 2010-2017*, fotografii de Ana Toma, Editura Cartier, Chișinău, 2017, p. 226.
3. *Ibidem*, p. 93.
4. *Ibidem*, pp. 19-20.

STAU SINGUR, alţi ochi
Părul tău îl visează,
Porţi veşnic, mireasă, în
Mitră doi sori.
Trăiau, luminau.
Sunt singur, privesc
Infamia în ochi, părul tău
Creştempotriva zăpezii,
Stinşilor sori.
Miluiemă, miluieştei, Marie[1].

Un poem poate fi citit ca artă (anti)poetică a unei forme poetice părăsite de sens – mai bine zis, nu de orice sens, ci de sensul conferit de o prezenţă înaltă; poemul e văzut ca o carcasă fărâmată („[Antiorfeu]"):

ANTIORFEU
Niciun zeu nu
Locuieşten cuvânt
Nu cânt doar spun
Nimicuri
Rostesc bolborosesc silab
Isesc insanităţi
Debil în delir –
Fără liră[2].

Ciclul *Lazăr*, jurnal de bord al experienţei reînvăţării limbii în urma unui accident (în care State manevrează la intersecţia a trei limbi – română, germană, engleză), ridică şi el problema ruperii semnificatului de semnificant, a poemului ca formă eufonică goală, dezamorsată („[Neîncetat strămutate]"):

NEÎNCETAT STRĂMUTATE
Dislocate devastate
Urme imateriale în
Spaţiu sunete surde
Semneanunţând acuzând
Recuzând indescriptibile
Imprescriptibile prăbuşiri
Noi gramatici dezastre[3].

În cadrul unei lansări, autorul compara felul în care volumul său vehiculează vocabular şi referinţe din sfera religioasă cu bisericile transformate în discoteci în timpul comunismului: o formă din care a fost extras fondul, o formă resemantizată şi, în condiţiile în care tipul de fond la care renunţă este dominant, o formă subversivă cel puţin în raport cu forma *mainstream* a neoexpresionismului românesc recent, în care figura religiei emite miros autentic de tămâie.

1. George State, *Crux*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2016, p. 33.
2. *Ibidem*, p. 47.
3. *Ibidem*, p. 72.

Capitolul 15

Minimalismul biografist

Poetica minimalist-biografistă colonizează prima parte a anilor 2000. Deşi găseşte o formă aproape ideală în brutalitatea autodescriptivă a fracturismului (Marius Ianuş, Elena Vlădăreanu, Dan Sociu, Domnica Drumea; dar şi Bogdan-Alexandru Stănescu prin manifestul din 2003 „În pat cu Mama Literatura"), ea nu este invenţia douămiiştilor. „Maşscriismul" lui Caius Dobrescu şi al colegilor săi din grupul de la Braşov (Andrei Bodiu, Simona Popescu) avusese un obiectiv similar. La rândul lor, aceştia amplificau o linie prezentă în fundalul generaţiei optzeciste, prin autori ca Romulus Bucur (n. 1956) sau Alexandru Muşina, prin ciclul *Poeme din bucătărie*, inclus în volumul din 2008 *Album duminical*, dar scris înainte de 1990:

Am vândut
35 + 25 bulbi
adică 175 de lei
deocamdată
căci încă doi au promis
că vin
să ia
câte 300 poate
chiar 350
anunţul
a apărut în „Drum nou" poate vin
şi alţii
avem
câteva mii cine naiba şi când
să mai lucreze şi anul ăsta?
maică-mea e cu pomii ei
grasa cu Pity nu
se poate mişca
eu sunt zdrobit
nu mai pot când
să le fac pe toate: şi flori şi şcoală
şi poezii?[1]

Optzeciştii fuseseră influenţaţi la rândul lor de volumul colectiv al poeţilor germani din România *Vânt potrivit până la tare*, publicat în 1982[2].

1. Alexandru Muşina, „poem din bucătărie (XI)", în *idem*, *Opera poetică*, vol. II, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2015, p. 125.
2. După cum observa retrospectiv Cărtărescu, „nu optzecismul esenţial [...], nici neoexpresionismul provinciei nu au avut consecinţele cele mai spectaculoase pentru evoluţia poeziei de după 1989, ci una dintre poeticile «marginale» din anii '80, pe care o putem numi «biografistă», «prozaistă» sau, cu un cuvînt creat de Frank O'Hara, «personistă». Este direcţia iniţiată la noi de Mircea Ivănescu, sub directă influenţă americană, şi urmată de foarte puţini poeţi ai anilor '70, între care Petre Stoica şi Constantin Abăluţă. Succesul enorm al acestei formule în poezia tânără de azi se poate explica prin nevoia acesteia de spontaneitate şi directeţe, prin oralitatea poemului, care-l face mai asemănător mesajelor mediatice, prin oboseala mijloacelor poetice sofisticate şi a marilor teme metafizice, existenţiale, culturale etc.

ANDREI BODIU (1965-2014) a lăsat imaginea unui poet „prozaic", fără decolare verticală şi fără decoraţiuni, care descrie ce se vede la suprafaţă într-o realitate sărac mobilată „poetic". În această realitate este mai tot timpul frig (sau prea cald), acţiunile ies în contratimp, tonusul e jos, la chioşcuri se găseşte doar bere la doză, trenurile sunt murdare şi merg prin întuneric, prietenii mor unul după altul. Poemele au structura narativă a unor proze foarte scurte. Pielea lor e bine întinsă pe oase. „Auster" e unul dintre cuvintele care le descrie cel mai bine – dar o austeritate alimentată de o ironie seacă (precum în bancurile foarte seci), lucrând pe dedesubt. Această descriere se potriveşte în special poemelor din ultimele două volume, *Oameni obosiţi* (2008) şi *Firul alb* (2014), faza cea mai narativă a autorului. În *Oameni obosiţi* apare şlagărul „Pe plajă cu poetul Grigore Vieru" :

Pe plajă l-am văzut pe poetul
Grigore Vieru de fapt Adriana l-a
Văzut purta un slip gri
Şi o cască sub care-i erau
Înghesuite pletele sure.

Stătea întins pe un prosop
Chinezesc scurt stătea întins
Pe spate nemişcat doar respiraţia
Poetului Vieru tăia din loc în loc briza mării.

Nemişcat stătea poetul Vieru
Primind din plin soarele dimineţii
Pe burta lui albă scobită sub
Casca sub
Care se strecura ultimul hit al verii.

Precizia descriptivă a poemului, asociată cu retorica lui reţinută, contrastează satiric în subsol cu poetica sentimentală expansivă şi genuină a lui Vieru, foarte prezent în anii '90 prin poeme ca „Eminescu (să ne judece)", puse pe muzică de soţii Doina şi Ion Aldea-Teodorovici şi exploatate intens de naţionalişti ca Adrian Păunescu. Însă în volumele mai vechi ale lui Bodiu, publicate de-a lungul primul deceniu postcomunist, de la *Cursa de 24 de ore* (1994) şi *Poezii patriotice* (1995) până la *Studii pe viaţă şi pe moarte* (2000), poezia mizează mai mult pe ambiguitate şi pe un anumit mister de fundal, care vibrează surd asemenea unei reţele de înaltă tensiune. De pildă, „Faţa lui de maior SS" :

Faţa lui de maior SS
tu zici el râde
pe sub mustaţa încărunţită

Poemul biografist este spontan şi aleatoriu, «a meditation in an estate of emergency», după expresia aceluiaşi O'Hara. [...] o tendinţă spre prozaism, stil «plebeu» şi exprimare colocvială există, de altfel, ca ingredient şi în formula optzecistă clasică, dar acolo ea se combină cu o mare desfăşurare de resurse poetice de altă natură. Formula biografistă pură trebuie căutată printre marginalii generaţiei '80" (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, pp. 393-394).

E derutat. Zilele au tăiat în
inima lui punţi fragile

El râde pe sub mustaţa
Încărunţită deasupra
Ochii aruncă un chiştoc în scrumieră

E singur. Va inventa povestea cu câştigarea războiului
şi dobândirea prăzii. E atât de singur. Loveşte cu
sete sticla de apă minerală de pe masă.
Dărâmă două scaune se ridică uşa se închide perfect.

Cu studii la Braşov, poetul basarabean DUMITRU CRUDU (n. 1968) vine în descendenţa grupului de la Braşov, lucru remarcat de Gheorghe Crăciun în prefaţa la *Falsul Dimitrie* (1994), împreună cu sugestia că poetul ar avea „ambiţia de a submina «optzecismul» cu propriile sale arme". Dintr-un sumar inegal şi eterogen se desprinde totuşi o metodă: autobiografism, minimalism stilistic, curentat ici şi colo de câte o ironie la voltaj slab („Ieri"):

pompele funebre astăzi sunt închise
e duminică şi-au luat zi liberă
iar eu voiam să intru să mă
interesez de anumite lucruri

să întreb dacă sicriele sunt de mărimi
diferite să întreb ce greutate au
şi peste cât timp vor putrezi
şi desigur cât costă

voiam să ştiu lucrurile astea
pentru a-mi îmbogăţi cultura generală
şi voiam să mai stau la o parolă
cu vânzătoarea aia nouă şi tânără

dar pompele funebre astăzi sunt închise
eu îmi fumez singur ţigara în faţa uşii
şi îmi amintesc cum ieri
vânzătoarea aia nouă şi tânără se plictisea
la geam[1].

Poemul este construit din aglutinarea dezlânată de observaţii, într-o succesiune discontinuă temporal [„Surduc (...)"]:

o silă enormă m-a cuprins
m-a îmbrăţişat într-o staţie

1. Dumitru Crudu, *Falsul Dimitrie*, prefaţă de Gheorghe Crăciun, Editura Arhipelag, Târgu-Mureş, 1994, p. 14.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

eram beat pulbere
dar asta a fost demult
am acoperit ziua cu hârtie
de celofan
dimitrie a murit mă urma
un roi de muşte
la un colţ o femeie vindea flori
am cumpărat un buchet
la alt colţ l-am aruncat
urcam odată nişte scări
ca într-un film de proastă calitate
am rupt demult fotografia asta
mi-am dezbrăcat maioul
v-am auzit vocile[1].

Reţin atenţia câteva sonete rimate, cum avea să scrie şi Dan Sociu mai târziu („Sonet 5") :

Am pus apă pe plită
nu aveam ce să pun în ea
Eram singur în casa toată
apa încet se evapora

Monedele de 5 ieşiseră din circulaţie. Şi ce simpatice mai erau !
Apa fierbea mai departe
afară stropi de ploaie cădeau

Am vrut să mă scol şi să plec
afară întuneric cădea
Stăteam pe trepiede scunde
alături apa se evapora

M-am întins să dorm deja se făcuse noapte
Apa fierbea lent şi neauzit mai departe[2].

Al doilea volum de debut este *E închis vă rugăm nu insistaţi* (1994). Marin Mincu observa în prezentarea de pe coperta a patra „pronunţia neutră" şi „un ton naiv, o retractilitate infantilă, propice de fapt prizei orale de structurare a rostirii poetice". Unul dintre puţinele poeme notabile experimentează deriva omonimică pe deasupra semnificantului – un alt simptom al infantilităţii („elegie") :

de ce zici că e cald
nu nu văd
nici un cal
de ce să mă car
în care pod
după aceea poate
o poartă

1. *Ibidem*, p. 21.
2. *Ibidem*, p. 65.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

poate
o curte
nu ţi-e ruşine
da dar nu vin ruşii
nimeni nu vine
despre pădure zici
ce fel de poduri
un roi ca un rege pe
un câmp pe
un bour
haide să
intrăm în casă
ca nişte eroi[1].

Infantilitatea e una structurală, chiar alegorică, reflectând procesul de reformare a poeziei din comunism din care se va naşte generaţia anilor 2000. Oralitatea experimentată de poet va fi dezvoltată şi ea în cadrul douămiismului, pe care Dumitru Crudu – coautor al „manifestului fracturist" alături de Marius Ianuş – îl prefigurează.

Constantin Acosmei (n. 1972) a publicat un singur volum, *Jucăria mortului* (1995), retipărit de câteva ori, care a căpătat o reputaţie legendară printre poeţii din anii 1990-2000. Poemele lui valorifică comicul negru al derizoriului. Acosmei descrie într-un stil lipsit de energie, cu un minimum de cuvinte – o simplitate care-l aminteşte nu o dată pe Bacovia –, ritualurile cotidianului; acestea sunt prezentate cu o anumită emfază, pe care însă poetul o spinalizează rapid, lăsând acţiunile să decadă într-o lipsă de finalitate şi de sens mai întotdeauna comică (fie şi doar în subtext). Ca la Cristian Popescu, diferenţa dintre proză şi poezie este de multe ori insesizabilă („Relatarea unui bătrân"):

> Într-o sâmbătă am intrat în curtea bisericii şi mi-am făcut de treabă prin îmbulzeala de la colive. Tot încercând să mă apropii de un om care turna rachiu dintr-o sticlă în pahare de plastic, m-am pomenit tras de mânecă şi am căpătat de la nişte doamne o sacoşă galbenă plină cu pomană. Ruşinat, am zis „Bogdaproste!" şi m-am strecurat cu greu spre ieşire. Am traversat strada şi m-am aşezat pe o bordură să mă uit în sacoşă pe îndelete. Atunci nişte câini au apărut din tufişuri şi au început să se învârtă schelălăind pe lângă mine. Am cotrobăit în sacoşă, am scos nişte covrigi uscaţi, apoi am ademenit o căţea numai piele şi oase, aruncându-i câteva felii de salam, şi m-am chinuit să-i vâr covrigii în coada flocăită. După ce a înfulecat, am alungat-o pe trotuar, printre oamenii care mergeau la braţetă[2].

Referinţe proxime sunt proza lui Daniil Harms sau a lui Ilf şi Petrov.

Începând cu *Nemuritor în păpuşoi* (1997), basarabeanul Mihail Vakulovski (n. 1972) este un minimalist vorbăreţ, care introduce mişcări dezordonate de punk

1. Dumitru Crudu, *E închis vă rugăm nu insistaţi*, prezentare de Marin Mincu, Editura Pontica, Constanţa, 1994, p. 20.
2. Constantin Acosmei, *Jucăria mortului*, ediţia a IV-a, revăzută, prefaţă de Daniel Cristea-Enache, Editura Casa de Pariuri Literare, Bucureşti, 2012, p. 112.

într-un perimetru biografist ocupat de banalitatea propriei vieţi, asezonată cu referinţe culturale mai mult sau mai puţin înalte. Poezia aduce a jurnal cu inserţii vag suprarealiste, redactat dintr-o stare de mahmureală livrescă:

mă ţin cu ambele mâini de uşa de la odaia mea
plutesc pe ape străbat în lung râul iată marea
intru în ocean salut Odiseus întreabă-l pe Joyce
Homer e un orb? n-a existat? iscodeşte-l pe Borges
Sabato Oedip Polifem nu despre Homer despre orbi[1].

Cu toată senzaţia episodică de prolixitate, notaţia rămâne simplă („Albatrosul"):

o veveriţă sare
dintr-un copac real
în unul imaginar
o cioară albă
zboară
pe fondul omătului
la înălţimea
de un metru
de la pământ
au venit
pescăruşii în oraş
zice iubita
va fi ploaie
abundentă
deşi se ştie
că pământul
se învârte
în jurul soarelui
toţi spun
soarele răsare[2].

Ca şi Dumitru Crudu, poetul a trecut prin şcoala de la Braşov a lui Alexandru Muşina, al cărui poem „Budila-Expres" este evocat în *Tatuaje* (2003) („autobiografie de bună voie"):

secolul XX a trecut
aproape a trecut
şi-am trecut şi eu cu el
pe lângă magazinul de jucării abjecte de lângă Piaţa Unirii
am mers cot la cot pe drumuri cu nume şi fără
russkii student v Buhareste m-a întrebat
cum se numeşte fratele tău
am dormit în paturi puhave şi interminabile
am dormit în strada Coca de lângă Lacul Comsomolist
am iubit femei nemuritoare
colege de clasă colege de facultate cămin

1. Mihail Vakulovski, *Nemuritor în păpuşoi*, Editura Vinea, Bucureşti, 2006, p. 61.
2. *Ibidem*, p. 18.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

studente şi femei întâmplătoare muncitoa
re mame eroine şi verişoare
am citit şi Arta iubirii şi Biblia pentru copii
am făcut şi noi pe Budila-Express şi desigur
şi desigur am jucat fotbal scrabble şi durac[1].

Din motive de *timing* în raport cu „coacerea condiţiilor", Marius Ianuş (n. 1975) este, în ordine cronologică, primul poet cu relevanţă paradigmatică al perioadei postcomuniste, inclusiv prin faptul că-i ilustrează aproape toate fazele de tranziţie. În raport cu literatura optzeciştilor sau chiar cu a nouăzeciştilor, poezia lui se distinge prin cel puţin patru aspecte: introduce în scenă un biografism agresiv, de o autenticitate impudică, neîmblânzită prin livresc; e traversată de o intertextualitate ale cărei repere nu mai vin exclusiv din zona tradiţiei literare, ci poartă influenţa unor discursuri (sub)culturale alternative, precum versurile hip-hop ale formaţiilor BUG Mafia sau RACLA; se revendică dintr-un concept radical-anarhist, alegând ca repere atitudinea antiburgheză a avangardelor istorice şi a mişcării Beat şi adoptând un mesaj antisistem, în sens atât literar, cât şi politic; îşi asumă o preocupare socială inclusiv prin faptul că ilustrează patetic şi reclamă isteric propria condiţie de marginal. Ianuş a debutat cu un volumaş neoficial-underground intitulat *Hârtie igienică precedată de Primele poezii* (1999), în care pot fi citite haikuuri neobeatnice precum „Cei care se masturbează/ sunt nişte flori" („Haiku"[2]). Debutul propriu-zis poate fi considerat *Manifest anarhist şi alte fracturi* (2000). Poemul care deschide volumul, dându-i titlul şi centrul de greutate, este alcătuit din două secvenţe („Pe stradă" şi „România") scrise în maniera lui Allen Ginsberg, cu o retorică amplă, exhibiţionistă, bazată pe repetiţii acumulative şi pe directeţe, corelată cu o tranzitivitate ideologică tulburată prin viraje paranoide în curbe suprarealiste: „Am văzut vrăjitoarele nopţii înfigându-şi sticle de cola/ în fund pe stradă// Am văzut soldaţi iubindu-se pe nori de tampoane/ folosite pe stradă"; „Eu sunt Iisus Hristos şi ei vor/ să mă aresteze pe stradă!", „Capitalismul e o felaţie pe stradă!"[3]. „Personajul" lui Ianuş e disputat în mod relativ egal de nevroză, agresivitate necenzurată şi deprimism cronic, de fantasme sociale şi sexuale: un membru al generaţiei pierdute în zorii tranziţiei postcomuniste, care practică exhibiţionismul sub forma unor „cântece de ruşine". Totuşi, directeţea lui nu trebuie confundată cu primitivismul ori cu arta genuină. În volum intră şi un număr substanţial de poeme redactate în cheie minimalist-biografistă:

Gunoaiele de lângă care pescăruşii îşi iau zborul
pe plaja înserată când o fetiţă şutează o minge
spre Ianuş care nu o bagă în seamă iar frate-su
îi strigă „Unde o dai?! Acolo nu e nimeni!"[4].

1. Mihail Vakulovski, *Tatuaje*, Editura Vinea, Bucureşti, 2003, p. 11.
2. Marius Ianuş, *Dansează Ianuş*, p. 287.
3. *Ibidem*, pp. 27-29.
4. *Ibidem*, p. 118.

Critica s-a arătat dezorientată, în primă instanţă, de autoreferenţialitatea lui Ianuş, care introduce în vers, în stilul hip-hop-ului, schijele cele mai triviale ale realităţii personale, făcând *name-dropping* cu cunoscuţii săi (de pildă, colegi/colege la Litere şi la cenaclul lui Cărtărescu). Dar aceasta avea să ajungă repede norma în poezia douămiistă. Inteligenţa şi complexităţile lui Ianuş se relevă cel mai bine în volumul al doilea, *Ursul din containăr – un film cu mine* (2002). Linia *Manifestului anarhist* este continuată prin scheletul biografist şi patetismul extrem al poemelor, care exhibă fără pudoare datele personale pentru a face caz de ele, melodramatizându-le. Subintitulat „Interzis bătrânilor libidinoşi. O altă realizare a Guvernului Năstase", volumul cuprinde textul „XXXI. Ediţia de dimineaţă. Cântec la tarabă", o exorcizare prin injurii a grilei realităţii româneşti, aşa cum era ea receptată la nivelul unui individ mişcându-se în lumea precară lumpenculturală a momentului:

Muie FSN!
Cu şobolanii lui şi
CULTURA lui de şobolani!

Ăsta nu e nici CAPITALISM SĂLBATIC, nici
DEMOCRAŢIE SOCIALĂ!
Asta e PROSTIE! [...]

Muie vouă,
care mi-aţi distrus viaţa[1].

Această indexare violentă prin „muie!" (popularizată iniţial pe stadioanele de fotbal din anii '90 de galeriile ultraşilor[2], ulterior transferată către respectabilitatea mainstream în anii 2010, când „Puie Monta" şi „Muie PSD" devin sloganuri politice[3]) amestecă la grămadă personaje din biografia privată a lui Ianuş cu personaje din biografia lui publică, instituţii culturale şi instituţii politice,

1. *Ibidem*, pp. 348-349.
2. Vezi Cristian Tudor Popescu, „Moarte şi muie", în idem, *România abţibild*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, pp. 127-130.
3. „Acest cuvânt exprimă neîndoielnic *cea mai concisă înjurătură din specia celor mai concise exprimări care sunt înjurăturile*. Cioran pune de altfel înjurătura pe primul loc, înainte de telegramă şi epitaf, ca modele de stil, dat fiind că toate au atins lapidaritatea supremă. În contextul celor şapte litere, înjurătura noastră sună aproape ca o altă abreviere, şi este, până la urmă abrevierea aceasta: *Manipulare-Uzurpare-Indignare-Exasperare*. Eu aşa o tălmăcesc. Cred că acesta e subtextul pe care-l scot la lumină, din adâncul fiinţelor noastre ultragiate, cele patru litere ale cuvântului buclucaş. Şi nu vi se pare că fiind cea mai recent activată înjurătură a societăţii noastre, ea pare mai puţin virulentă decât strămoşeştile înjurături? Proprietatea ei nevitriolantă îmi permite s-o rostesc fără să roşesc. Pentru mine, ea funcţionează ca înjurătură *mijlocit*, obligându-mă să-i caut în prealabil sensul, lipsindu-i forţa brută a cuvântului care, în cazul înjurăturilor neaoşe, pleacă precum piatra din praştie cu sens cu tot. Credeţi că e puţin lucru să găseşti acel cuvânt care face ca un popor să ajungă, în lumea deconcertantă de contorsionişti a politicului, la *diferenţa fundamentală dintre bine şi rău*? E oare cazul să ne plângem şi să strâmbăm din nas că diferenţa aceasta e obligată uneori să intre în lume îmbrăcată în hainele umile ale unei înjurături perfect plasate?" (Gabriel Liiceanu, „Înjurătura care ne uneşte", *Contributors*, 7 august 2018, online: https://www.contributors.ro/injuratura-care-ne-une%c8%99te/).

obiective strategice ale României şi reclamele agresive ale momentului (un anumit locotenent Enache, Alexandru Muşina, clubul de fotbal Dinamo, Facultatea de Litere şi cursurile de Limba Română Contemporană, statul român, integrarea în Uniunea Europeană, NATO, războiul din Irak, caietele dictando, filmele porno, Zapp Mobile etc.); ideea este a unei senzorialităţi supraîncărcate de simboluri şi obiecte concrete, de relaţii sociopolitice şi de clişee literare, care caută prin această defulare (sinonimă gestului de a voma) depăşirea momentului de criză. Dincolo de defularea simbolică, noutatea volumului în raport cu *Manifestul anarhist* stă în efectele de ecou intertextual care compun una din temele principale ale cărţii. Autorul mizează pe insolitarea unor locuri comune (structuri metrice sau sonorităţi arhicunoscute) ale poeziei române, recontextualizându-le cu distorsiuni. Vocile şi referinţele se acumulează într-un amestec omogenizat de parazitarea stilului şi scenariului de tip Maiakovski (din *150.000.000* etc.) ori de mizerabilismul subiectului şi al decorurilor. Trimiterea la sursă nu este în unele cazuri tocmai facilă din cauza suprapunerii criteriilor de introducere a intertextualităţii (formale, tematice). Cel mai citat este Arghezi; în „Gesturi fluturate în vânt", de exemplu, se execută o variantă la „Duhovnicească", introdusă printr-o primă strofă calchiată după o acustică eminesciană. Revizitarea tradiţiei autohtone nu duce la atenuarea timbrului personal, ci, dimpotrivă, la ratificarea lui prin această probă de virtuozitate în sublimarea precedenţei. Postmodernismul *Levantului* lui Mircea Cărtărescu pare din alt „film". *Ursul din containăr* promitea un poet mare tocmai prin felul în care Ianuş arăta că poate controla şi manipula diverse coduri istoricizate ale poeziei, transformând cu uşurinţă angoasa precedenţei într-un discurs strălucitor de personal. Saltul de calitate nu a fost totuşi făcut prin cel de-al treilea volum, *Ştrumfii afară din fabrică!* (2007), valorificând şi el tematizarea lamentaţionistă a unui Ianuş tot depresiv şi marginal, totuşi evoluat în plan social de la stadiul de lumpen la acela de proletar. Apare aici, pentru prima dată, un Ianuş auster din punct de vedere al intertextului, dar şi fără proiect, „slăbit" în stilul ultimului Bacovia. Poetul afişează intenţia de a atinge o formă de „lirism elementar". Ulterior, el va trece şi prin experienţa convertirii la o ortodoxie fundamentalistă, marcată prin volumul *Refuz fularul alb* (2011), o întoarcere la poetica interbelică a unui Radu Gyr. Dar, după cum observa C. Rogozanu[1], Ianuş, posesorul unui bun simţ de marketing, a fost întotdeauna un oportunist al situării într-o avangardă de fapt perfect convergentă cu tendinţele epocii. În anii 2000 ataca Uniunea Scriitorilor şi făcea propagandă pentru legalizarea marijuanei (implicându-l în trecere şi pe Mircea Cărtărescu, care se disocia scandalizat), iar în anii 2010, simţind în aerul timpului noua turnură – provocată de criza financiară din 2008 – neofascistă paneuropeană, se converteşte la un ortodoxism de factură legionară[2].

1. Recenzie video în cadrul emisiunii *BookFace* de pe Realitatea TV, 2016.
2. În volumul semnat *Integrala Ianuş: Poezia. Tot ce rămâne din versurile celui care a fost Marius Ianuş*, semnat „Fratele Începător Marius" şi publicat la Editura Garofina în 2016, apar poeme precum „Când se-ntoarce Făt-Frumos?" (pp. 79-81), „Cântec pentru Căpitan" („Că suntem ţară săracă,/ pusă de jidovi la clacă./ Că suntem ţară distrusă,/ de masoni şi jidovi mulsă" – p. 83), „Garda de Fier" („Izbânda se poate numai prin moarte!/ Viaţa cea Vie nu este aici./ O Gardă de Fier ne arată, prin fapte,/ pe unde se iese de-aici!" – p. 97), „Treziţi-vă!" („Treziţi-vă din somn,/ treziţi-vă din vis,/ legionari!" – p. 102) etc.

În spațiul fracturismului, un alt nume de vârf este ELENA VLĂDĂREANU (n. 1981), o autoare mai radicală decât Ianuș (și, în fond, cea mai radicală scriitoare dintre douămiiști). Textele din *Pagini* (2001) compun un fel de protoblog: sunt însemnările autobiografice ale unei femei de 20 de ani, angajată la un cotidian și vag integrată în lumea culturală a vremii, care descrie fără precauții tactice, cu inconștiență și cruzime tot ce se petrece în jurul ei. *Pagini* este un volum-concept, un volum-manifest ce formulează regulile jocului pentru o bună parte din poezia care va fi scrisă în continuare: narativism autobiografic minimalist ce refuză efectele „poetice". Efectul este adeseori de artă neprelucrată, de redactare la primă mână. Cartea vorbește, fără nicio plasă de siguranță, despre precariatul cultural al anilor 2000, despre misoginismul lumii literare, despre internet-café-urile unde sunt scrise textele, despre complexele corporale ale autoarei etc. Ceea ce era radical în *Pagini* avea să se transforme rapid în normă și în manierisme pastișabile. Următorul volum, *fisuri* (2003), este însă în bună parte un eșec: o poezie viscerală în forme agresive, care pierde însă tranzitivitatea nepretențioasă din primul volum și încearcă să poetizeze metafizic pe teme precum moartea. Genul acesta de poezie exhibiționistă, extrem de șocantă pentru cutumele de la începutul anilor 2000 apare și în a doua secțiune din *europa. zece cântece funerare* (2005), „Scrisori către Nikos" (importantă totuși pentru evocarea unui mediu neoprotestant represiv emoțional): „în dimineața când a murit mamaia/ m-am masturbat până când dintre picioarele mele/ a țâșnit sângele. fierbinte și negru/ sexul meu se zbătea ca o găină tăiată". În ediția revăzută și comentată a volumului, publicată în 2018, autoarea avea să-și facă autocritica și să renunțe la astfel de versuri: „Chestiile astea viscerale care atât mă preocupau atunci... acum mi se par desuete, nu aș mai da doi bani pe ele"[1]. Însă tot în acest volum Elena Vlădăreanu își descoperă vocea, care ia forma unui concept. Este vorba despre depășirea propriei subiectivități, a limitării de perspectivă din *Pagini*, prin integrarea în poezie a unor discursuri nonliterare (articole de ziar, declarații de presă, narațiuni personale); prin intermediul lor este asumată și reprezentată alteritatea. Această alteritate identifică fie zone de marginalitate socială și culturală, ale căror voci de regulă nu sunt auzite; fie zone din discursul *mainstream*, al căror mesaj este redifuzat și distorsionat critic prin recontextualizare. Astfel, Elena Vlădăreanu depășește acea poezie a conștiinței corporale (care în primul volum nu devenise încă o conștiință de sine), evoluând către o poezie din ce în ce mai abstractă. Abstractă în sensul că autobiografia autoarei (care probabil nici nu ar putea scrie ceva pur „ficțional") devenea pretextul unor contextualizări din ce în ce mai largi: fantasma Uniunii Europene în *europa. zece cântece funerare*, rutinele și reclamele societății de consum în *spațiu privat* (2009). Acesta din urmă valorifică sistematic descoperirea conceptului din *europa*. Noul volum nici nu mai conține „poeme", ci doar texte subordonate proiectului/conceptului. Într-un stil tranzitiv, desaturat de „poezie", el exploatează critic relația dintre universul mediatic plin de promisiuni și spațiul intim alienat, plin de eșecuri, fobii și angoase. Unul dintre procedeele tipice este chiasmul: obiectele din societatea de consum care asaltează individul sunt personificate, în timp ce persoanele sunt abordate obiectual, pornind de la manualul de utilizare.

1. Elena Vlădăreanu, *europa. zece cântece funerare*, ediție revăzută, comentată și adăugită, Editura Tracus Arte, București, 2018.

Așa se întâmplă în textul „product description" din volumul *spațiu privat*, ce explorează identitatea de femeie romă pornind de la clișeele care îi sunt asociate:

> aparțin etniei rome.
> am 25 de ani. nu am slujbă. nu am casă. nu am studii.
> știu să citesc. pot să mă iscălesc.
> mă declar clinic sănătoasă.
> declar pe propria răspundere că nu am practicat niciodată prostituția.
> declar pe propria răspundere că nu consum substanțe interzise.
> nu fur. nu am furat niciodată.
> mă spăl zilnic. de două ori pe săptămână fac baie generală.
> am doi frați și sunt alcătuită din două mâini două picioare un trunchi două fese un aparat genital doi sâni un gât și un cap pe care sunt distribuite proporțional următoarele elemente: doi ochi, două sprâncene, două urechi, un nas, o gură, câteva zeci de mii de fire de păr negru. nu dețin păduchi. nu mă vopsesc. până acum nu am născut niciodată și nu am făcut avorturi. am fost internată o singură dată pentru o operație de apendicită. am călătorit puțin, niciodată în afara țării[1].

Sensul progresist al unei astfel de operațiuni este evident. Dar dincolo de impactul lor ideologic, cartea funcționează și estetic, prin insolitarea rutinelor prin care ne raportăm la ustensilele noastre și la propria subiectivitate. Din același univers conceptual face parte *Non Stress Test* (2016), inițial o piesă de teatru, sau mai bine zis textul care a stat la baza unui spectacol (*Habemus bebe*) regizat de Robert Bălan în 2014. În acest volum (ușor rescris față de varianta lui scenică), Elena Vlădăreanu pornește de la experiența autobiografică a maternității pentru a deconstrui clișeele care îi sunt asociate. Încă din primul text, metafizica maternității este înlăturată prin asocierea maternității cu rețeaua de obiecte care o fac posibilă – o listă rece de obiecte:

perfuzorul	sângele	vacuumul
patul	oxytonul	anestezicul
cearșaful	calciul	acul
tamponul	monitorul	firul
pansamentul	asistentul	halatul
tifonul	infirmierul	buzunarul
perineul	cotul	bacșișul[2].
degetul	colacul	
lichidul	forcepsul	

Noua mamă se gândește ambiguu la sex și se teme de corpul ei deformat, de faptul că ar putea fi socotită respingătoare. Sentimentele sunt instabile, mânate dintr-o parte în alta. În avanscenă apar anxietățile, rutinele, timpul dereglat, clișeele sociale, obiectele și câteva cuvinte pe care mama le (re)învață odată cu copilul. *Non Stress Test* nu e o întoarcere la descriptivismul miop din *Pagini*. Este un volum apropiat de conceptualul *spațiu privat*, doar că alienarea culturii

1. Elena Vlădăreanu, *spațiu privat. a handbook*, Editura Cartea Românească, București, 2009, p. 51.
2. Elena Vlădăreanu, *Non Stress Test*, Editura Casa de Pariuri Literare, București, 2016, pp. 7-8.

de consum a fost înlocuită prin alienarea indusă de creşterea unui copil. *bani. muncă. timp liber* (2017) abordează critic fetişismul artei pentru artă. Ca şi cărţile anterioare, volumul pleacă de la clişee pentru a le deconstrui. Autoarea colecţionează cu o voluptate rece locurile comune din jurul muncii artistului, arătând că cel mai adesea ele sunt o vorbă goală care maschează exploatarea şi autoexploatarea. Volumul are şi o importantă componentă de gen. Munca femeii artist şi a femeii în general este privită – prin intermediul unor naraţiuni nonficţionale prelucrate – în aspectele concrete ale discriminării în raport cu munca bărbaţilor. Militantismul feminist capătă o amploare pe care nu o avusese până acum. Principala calitate a literaturii scrise de Vlădăreanu stă în atacarea unor probleme importante printr-o mişcare dublă, care le sesizează aspectul abstract în acelaşi timp în care le coboară cu brutalitate cu picioarele pe pământ. Abstracţiunea are un caracter sensibil memorabil. Textul final, „Timp liber", este un *master-class* de poezie directă ca un manifest şi de expresivitate laconică:

Porţile s-au închis. Zgomotele au fost înghiţite. În marile săli
Somnul roboţilor. Postumanii se îndreaptă spre cutii.
Creşele şi grădiniţele săptămânale se golesc.
Fericirea, liniştea, bunăstarea. Siguranţa.
Cumpărăturile, consola, sexul. Party-urile.
Certurile. Menajul. Wall-ul. Mesele luate împreună.

Timp de calitate petrecut în familie.
Locurile de joacă din mall-uri se zbuciumă.
Exodul din marele oraş. Ieşirea în natură.
O femeie face liste: lucruri pe care le-am pierdut, tastează ea.
Mângâiatul pisicii, privitul în gol, cafeaua proaspăt râşnită[1].

Dacă „Timp liber" privea în viitorul postuman, *minunata lume disney* (2019) se întoarce în trecut. Valorificând şi o serie de colaje vizuale pornind de la o arhivă foto personală, volumul ilustrează o serie de minibiografii ale colegilor de şcoală din clasele primare până în liceu. Trecutul este şi de astă dată o ţară străină în care Elena Vlădăreanu face un voiaj empatic, nostalgic şi critic.

Un autor mai mobil decât majoritatea congenerilor săi este Dan Sociu (n. 1978). Primele lui plachete, *borcane bine legate, bani pentru încă o săptămână* (2002), *fratele păduche* (2004) şi *cântece eXcesive* (2005), cultivă un descriptivism autobiografic *terre-à-terre*, lansând sondaje în existenţa de suprafaţă a unui reprezentant al precariatului care primeşte din partea mediului social o variantă de şah-mat sufocat („Conserve bine închise borcane bani pentru încă o săptămână"):

nimic nu se leagă în mine şi
oricât m-aş strădui nimic
nu mă leagă cu adevărat de voi
un pod amărât acolo pe care să poată trece
în siguranţă tramvaie autobuze turme de oi
trăiesc o zi şi pentru că
nu se rupea

1. Elena Vlădăreanu, *bani. muncă. timp liber*, Editura Nemira, Bucureşti, 2017, p. 73.

mai trăiesc una
aceeaşi
şi aceeaşi ca-n
zona crepusculară[1].

El nu-şi concede prea multe evazionisme, exceptând (auto)ironia intensă („Tehnica anti-climaxului"):

ceafa ta e un televizor abia stins
mă furnică
it's four in the morning m-ar fi aranjat şi pe mine
un post-coitum ca-n l. cohen
la ce te gîndeşti
m-ai fi întrebat.
la tehnica anti-climaxului
nu ţi-aş fi răspuns eu
enervat[2].

Un poem caracteristic pentru condiţiile materiale şi simbolice în care este scrisă această poezie în jurul anului 2000 este „România literară":

mi-am amintit
că uniunea plăteşte
înmormântările
membrilor
şi cum eu
nu am
decât o carte
m-am ridicat vitejeşte
de pe bancă
m-am dus în parc
şi am scris[3].

Altfel spus, deşi literatura s-a devalorizat în postcomunism, ajungând să nu mai însemne aproape nimic în termeni materiali, cu toată devalorizarea ei păstrează totuşi un ascendent asupra realităţii din afara lumii literare, în care nu mai funcţionează chiar niciun fel de privilegiu. Pot fi întâlnite şi secvenţe mai opace şi mai „poetice" („[dragoste cu spălături stomacale]"):

dragoste cu spălături stomacale
dragoste cu falcă legată
ne-au băgat pe gât
geografiile lor
şi nu mai avem unde pleca
în casă ţinem numai muzică
fără voce

1. Dan Sociu, *Fratele păduche*, prefaţă de Nicolae Ţone, postfaţă de O. Nimigean, Editura Vinea, Bucureşti, 2004, pp. 55-56.
2. *Ibidem*, p. 66.
3. *Ibidem*, p. 11.

pen' că vocea e dracu'
muţenia dintre noi
ne strepezeşte dinţii
nici o rochie albastră
în toată casa
mâinile reci
chiuveta-nfundată
nici un peşte portocaliu
în chiuvetă
culorile-s dracu
io şi tu suntem sora mai mare
a oarbei
am obosit să-i povestim
căpeţelul ăsta de lume
şi surioara noastră e surdă[1].

Cu timpul, începând cu *Pavor nocturn* (2011), poezia lui Sociu ajunge într-o fază mai reflexivă şi mai abstractă, după cum arată acest poem apăsat parcă de umbra lui Mircea Ivănescu, construit în jurul declinului şi dispariţiei (trecerea verii şi a vieţii, dispariţia luminii şi a fericirii, îndepărtarea pământului în timpul ascensiunii într-un avion – imagine şi a morţii) („Pavor nocturn"):

orele sunt acum din ce în ce mai scurte
iar verile sunt mai scurte decât orele.
în fiecare an, treci pe lângă alt soare. nu-i simţi
căldura, simţi doar îngheţul, când dispare.
lumina vine şi pleacă, fără să aducă
să ducă sau să lase vreo urmă.
cineva din trecut de care erai legat prin
magie ştia să facă mult farmec în jur.
după ce ai rupt legăturile, nu mai ştie
şi farmecul ţi-a rămas ţie tot, în trecut.

faţa lui şi a ei se-amestecă pe mine întruna, mi-e rău. alerg
pe lângă lac, mă brutalizez să ţin hormonul fericirii la suprafaţă.
pe malul celălalt sunt noile blocuri, noile medii de cultură
pentru creşterea şi dezolarea noilor familii tinere. acolo e trecutul
cel mai frumos şi primele veri, radioactivele

e alt soare acum, cu altă lumină, care încălzeşte la fel.
aceleaşi funcţii, altă sursă. cel mai bine înţelegi asta
când ţi se dă locul de lângă aripă: norii se întind după geamul
protector ca un câmp de zăpadă, din care vezi doar o fâşie
cât te lasă aripa. nu erau nici înainte urme de paşi pe câmp
nici acum nu sunt. dacă deschizi uşa de urgenţă
te congelezi, ca şi înainte, dar n-o mai vezi
pentru că nu mai sunt urgenţe.

1. Dan Sociu, *Vino cu mine ştiu exact unde mergem. Antologie 1999-2014*, postfaţă de Bogdan-Alexandru Stănescu, Editura Polirom, Iaşi, 2014, p. 60.

jos de tot lângă pădure, sub stratul de lumină al zilelor duse
o ploaie de vară trece autostrada și dispare.

și după ce dispare, strălucește încă un pic
și dispare[1].

În secțiunea inedită din finalul antologiei *Vino cu mine știu exact unde mergem* (2014), Sociu ajunge într-un punct în care militează pentru „muzica înainte de toate" a poeziei cu ritm și rimă, dar tot cu substrat autobiografic și social, amestecate într-un cocktail Molotov de ironie sarcastică („Andreea Hepatita C"):

N-am crezut-o când mi-a spus
că n-am nici un motiv
să-mi pun prezervativ
dar m-am supus.

Ce mi-ar fi trebuit mai mult ce
avertizare mai concretă
decât porecla ei secretă:
Andreea Hepatita C.

N-aș zice că am ezitat am
intrat în ea ca disecția
voiam să fiu manipulat
voiam infecția[2].

De altfel, încă din *Poezii naive și sentimentale* (2012) apăreau două catrene, care deschideau și închideau volumul exploatând melancolic motivul vieții care se duce și al morții care se apropie: „Viața s-a dus, dar altfel/ nici o schimbare,/ vocile copiilor se-aud la fel/ între blocuri, excitate de înserare"[3]; „Să vină odată și să tragă de dinții de sus/ și să tragă tare de maxilarul inferior,/ să mă întoarcă pe dos/ și să zbor spre soare ca un schior"[4]. Asocierea morții cu schiorul care zboară către soare este un ecou al culturii materiale din comunism: pachetele de țigări Bucegi aveau un desen cu un astfel de schior, de unde denumirea populară de „moartea pe schiuri".

La fel ca antologia din 2014, volumul *Uau* (2019) are un caracter rezumativ-retrospectiv. Deși compus din texte noi, *Uau* trece în revistă cam toate etapele – din punct de vedere formal și tematic – din literatura de până acum a lui Sociu. Poezia alternează cu proza, iar versul liber (folosit în primele volume) e împachetat alături de poezii cu ritm și rimă în genul celor care închideau antologia din 2014. Narațiuni sec-autobiografice fuzionează cu exerciții neoexpresioniste. La nivel tematic, sunt prezente în *Uau* tușele conspiraționiste din miniromanul *Urbancolia* (doar că acum ridicate la un nivel metafizic) și pasajele de abulie narcotică din *Nevoi speciale*. Însă n-avem de-a face cu un Sociu reîncălzit, ci cu un Sociu reîncărcat la un alt nivel. Un Sociu care se folosește de vechile lui abilități (deja clasicizate și imitate de tinerii poeți din anii 2010), de vechile lui

1. *Ibidem*, pp. 167-168.
2. *Ibidem*, p. 204.
3. Dan Sociu, *Poezii naive și sentimentale*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 5.
4. *Ibidem*, p. 57.

biografeme, de vechile lui trucuri pentru a compune o carte mai ambiţioasă şi mai sistematică decât tot ce a făcut până acum. Proiectul lui poate fi descris în mai multe feluri. Într-o formulare pretenţioasă, *Uau* oferă un scenariu soteriologic: din infernul cotidian al suprafeţelor, al aparenţelor, al profilurilor de Facebook, din condiţia de „bec spart/ pe-o stradă părăsită", Sociu evadează într-o lume a iluminării mistice. Într-o abordare mai puţin mistică, *Uau* poate fi descris drept povestea unei transformări; citit în termenii scenariului narativ dintr-un joc video, *Uau* urmăreşte tranziţia lui Sociu – sau, mai bine zis, a posesorului vocii narative din carte, care este identificat cu Sociu prin detaliile biografice – „from zero to hero". Acest scenariu poate fi citit şi invers, adică „from hero to zero". Pe scurt, *Uau* determină două lecturi divergente: povestea unei iluminări *vs* povestea unei false iluminări. Cartea are o orchestrare complexă, ce poate fi împărţită în şapte episoade care conduc tranziţia ambiguă a protagonistului către condiţia de iluminat sau de nebun. Ele sunt legate prin numeroase fire şi prin teme secundare – toate perfect acordate la firul principal.

I. criza incipientă, de tip „Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura" (la Sociu: „aşa mi s-a acrit de internet şi de cărţi/ plouă-ntre blocuri, vântul face valuri pe bălţi");

II. un prim flashback prin care criza existenţială capătă mai mult corp: rememorări dintr-un Berlin plin de narcotice, în care orice acumulare de obiecte îşi găseşte unitatea de măsură în cantitatea de drog aferentă;

III. alt flashback: „Sociu" încearcă să agaţe o tipă: văzută de aproape, faţa ei îi apare îmbătrânită şi ridată, ca un avertisment (şi în episodul berlinez anterior apăruse o fată cu faţa distrusă de droguri). Dar fata se dovedeşte o „tizeriţă" (de la *teaser*) şi îl lasă singur;

IV. un nou flashback, de această dată în copilărie-adolescenţă;

V. reîntoarcere în prezent/trecutul recent: este introdusă tema morţii lui „Sociu", văzută ca proces de durată şi ca tranziţie către altceva; din nou flashbackuri, de această dată din perspectiva morţii, un proces iniţiat în trecutul îndepărtat;

VI. momentul epifanic al volumului, relatat din două perspective – a prietenei lui „Sociu" (citată cu ghilimele, semn că nu poetul a scris textul – dar cine ştie?) şi a lui „Sociu": acesta din urmă aduce acasă un *homeless*, îşi împarte cu el hainele, mâncare, banii. Întâlnirea cu *homeless*-ul acţionează ca un *trigger* pentru iluminarea lui „Sociu";

VII. volumul se închide prin câteva scene în care se manifestă schimbarea la faţă a lui „Sociu". Nucleul lor e scena în care poetul, înarmat cu un PET de bere Neumarkt, pătrunde în Casa Poporului, trecând de filtrele de jandarmi, şi reuşeşte să strige înainte de a fi arestat: „A venit tati, gata cu voi, afară cu voi". Aluziile – tipice pentru tipul indeşirabil de postironie din repertoriul Sociu – amestecă intrarea lui Iisus în templu cu biciul în mână (Casa Tatălui *vs* Casa Poporului) cu „Daddy", supranumele lui Liviu Dragnea (liderul partidului majoritar din Parlament în vremea scrierii volumului). Ulterior acestei scene, „Sociu" peregrinează pe la biserici, se întoarce acasă în Botoşani (completând astfel întoarcerile anterioare în trecut şi regăsindu-şi mama), întâlneşte diverse personaje mai mult sau mai puţin demonice (noi „probe" de care trebuie să treacă). Pentru ca sfârşitul să amestece limbajul birocratic al procesului-verbal întocmit de SPP după pătrunderea lui „Sociu" în Parlament cu limbajul lui Sociu însuşi, care încearcă să le explice ofiţerilor SPP intenţiile lui. Este un final care surprinde

alegoric felurile contradictorii în care *Uau* poate fi citit. Volumul este din capul locului un pariu extrem de riscant, care se plasează cu bună-știință într-o zonă de nisipuri mișcătoare. Din generația 2000, Sociu nu este primul spirit religios. Adrian Urmanov, Andrei Peniuc, Marius Ianuș, Ștefan Baștovoi sau mai discretul Marius Ștefănescu (cu un *cameo* în primele pagini din *Uau*) – toți l-au descoperit pe Dumnezeu la un moment dat și – cu excepția lui Ianuș, a cărui poezie a trecut prin transformarea cea mai penibilă – s-au călugărit. Însă Sociu e prea inteligent literar pentru a-și reduce iluminarea la versificări legionaroide de tip Ianuș. În *Uau* el reușește în raport cu această experiență să n-o livreze ca predică, ci sub formă de artefact literar. Un artefact literar construit astfel încât să păstreze alibiul ficțiunii și al postironiei, dar deschis, prin trape succesive, către diverse scene existențiale: scena alienării metropolitane, scena „paradisurilor artificiale", scena precariatului artistic, scena periferiilor regionale, urbane sau sociale, scena tatonărilor de gen (inclusiv în sensul de *male gaze*), scena psihotică, lipsită de orizont, a homeleșilor, scena pelerinajului religios ș.a.m.d.

Deși nu douămiiștii descoperă biografismul, ei sunt cei care impun formula ca *mainstream* începând cu anii 2000. Formula devine atât de puternică, încât și Marin Mincu publică un volum la începutul celui de-al doilea deceniu postcomunist, *Cum mi-am înscenat un accident de mașină* (2002), în care turează (cu rezultate nu neapărat fericite) descriptivismul denotativ și sexualitatea slobodă – cele două componente principale (sau cel puțin clișeizate ca atare) ale programului douămiist. De asemenea, poetul manierist Octavian Soviany (n. 1954) se sincronizează rapid cu biografismul douămiist în volumul *Scrisori din arcadia* (2005), jurnal de ospiciu care marchează în poezia dimoviană și clasicizantă a autorului o coborâre în denotativ și visceral, în versul liber, într-o modestie a formei care renunță la perfecțiunea formală pentru a investiga atmosfera atroce-suprarealistă din Spitalul 9. Elena Vlădăreanu are un *cameo* („*7 aprilie*. Mandarine și lame de ras"):

> Eleneiv i se face
> milă de mine
> și-mi descojește
> o mandarină.
>
> Eu sug
> odată cu sucul
> dulce de mandarină
> frica ei de femeie,
> aici,
> în curtea
> spitalului nouă
> unde oamenii
> urlă adesea de
> frică[1].

1. Octavian Soviany, *Scrisori din arcadia*, ediția a II-a, Editura Tracus Arte, București, 2017, pp. 26-27.

Într-un volum ulterior, *Pulberea, praful şi revoluţia* (2012), Soviany face un fel de recensământ al douămiiştilor (Ianuş, Vlădăreanu, Sociu ş.a.) în forma unor poeme fracturiste în care mai figurează – în spiritul anilor 2000 – revoluţionari morţi şi diverşi marginali (lăutari, cerşetori, oameni fără adăpost, alcoolici). Unul dintre poeme („eu, Ianuş, Elena") îndeamnă la reactualizarea fracturismului:

Scoală-te dracului, marius!
O să intrăm într-o zi
iarăşi tineri în argentin,
o să
reinventăm fracturismul
şi o să ne pişăm
pe toate literaturile[1].

Răzvan Ţupa (n. 1975) debutează în *fetiş* (2001) cu un experimentalism posttextualist laborios şi mai curând confuz, compus printr-un dicteu care aglomerează suprarealist notaţii de tip jurnal cu flash-uri mediatice („dar asta nu contează"):

locul ăsta ar putea să aibă de toate cabine de scânduri camere
unde să te dezbraci cu ochii fixaţi pe crăpăturile în care glisează umbre
monoposturi ultra rapide şi balcoane largi cu un fel de peşteri în spate
acoperite de perdele de cârpă vişinie şi peste tot o lumină difuză imită corpurile
promite graţia masivă
un sunet amplu o reverie de gol şi plin un fir de chimen pe care îl guşti
seara când te grăbeşti între două ore de lucruri exacte dar exterioare

poţi să preferi se întâmplă ceva în autobuz nimeni nu spune nimic şi
de data asta nu-i apăsător ce se întâmplă pot să mai stau acolo cobor
e liniştit afară un praf cu gust de ceaţă stă pe gesturile stridente ale magazinelor
tu
spui ceva nearticulat o limbă de pâslă diferită de orice traducere dar asta nu contează[2].

În *poetic. cerul din delft şi alte corpuri româneşti* (2011), Ţupa ajunge la o poezie mai focalizată în care observă critic, ca mulţi alţii, societatea reificată de consum („Lucruri"):

iar în spatele sticlei doar manechine privesc
noile colecţii scoase în oraş
de fiinţe moi care nu rezistă
sub presiunea viselor cedează zilnic

în faţa unor haine pe care privitorii
sunt fericiţi că nu le vor mai purta niciodată[3].

1. *Idem*, *Pulberea, praful şi revoluţia*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2012, p. 16.
2. Răzvan Ţupa, *fetiş*, Editura Semne, Bucureşti, 2001, p. 59.
3. *Idem*, *poetic. cerul din delft şi alte corpuri româneşti*, Casa de Editura Max Blecher, Bistriţa, 2011, p. 10.

Într-un ciclu intitulat „poeme sportive", un scenariu oniric capturează „lucruri cunoscute" care nu sunt altceva decât fragmente recognoscibile și deci liniștitoare de reclame („blitz negru"):

și ating asfaltul cu talpa rigidă a ghetei
se ridică încet mici forme abia amintind de lucrurile cunoscute
mici semne încep să se adune dintr-un vis în altul când ești pe
terenul de fotbal și bara se zguduie în capătul unei traiectorii
spectaculoase
pe care ai cucerit-o în aer

și în pragul unei case cumva rustice două siluete își spun tot
cu gura căscată „știu" cumva ultimele știri sunt depășite de ceea ce
crainicul nu are cum să spună
acum

o minge ușor zgâriată de porii betonului
lovește portiera mașinii din parcare
o secundă am tăcut toți

urmează publicitate
aerul rece se crispează la atingerea ta și imediat aproape
visează zgomotul sec înconjurat de piele[1].

Prin *Amazon* (2003), ȘTEFAN MANASIA (n. 1977) a devenit unul dintre numele de referință ale generației 2000. Poetul are în comun cu aceasta autobiografismul, pe care însă îl manevrează într-un mod mai metafizic și mai obscur decât media congenerilor săi. Metaforele în serie – „cursul negru al sângelui", „ayatollahul viziunii", „lâna memoriei", „feromonul înțelepciunii" – amintesc, uneori obositor, de Ilarie Voronca, prezent printr-un motto la începutul volumului. Cea mai bună secvență este amplul poem „Ostroveni. Viața și contactele", autobiografie modulară care extrage dintr-o serie de amintiri de adolescență un maximum de „vedenii". Escapade la știranduri și alte secvențe narative banale sunt descompuse și recompuse până când decorul devine panoramic ca într-un western sau SF (romanul *Dune* e de altfel citat la un moment dat), până când banalul capătă reflexe mitice, iar narațiunea se umple de elipse și bulboane. Părțile cele mai abstracte, în care anecdoticul este sublimat, sunt și cele mai percutante („Ostroveni. Viața și contactele. 8"):

gândacule, fii înghițit de înserare
pierde-te pe aeroportul florii ultraviolet:
uită bizantinismul defuncților pe care
-i mixez în baletul ăsta înfiorător de încet[2].

Restul volumul este inegal. Nu lipsesc profesiunile de credință în stil grunge (o altă sursă de imaginar pentru Manasia, pe lângă cocktailul de praf provincial

1. *Ibidem*, p. 41.
2. Ștefan Manasia, *Amazon*, ediția a II-a, Editura Vinea, București, 2005, p. 35.

şi de repertoriu tehnologic de provenienţă livrescă sau cinefilă), tipice generaţiei 2000 („tourette 2"):

Să te sinucizi pentru că au vrut să-ţi fure sufletul şi
să te facă om pentru că Mari Procesiuni ţi-au instalat
în creier hormonul imaginii şi dezgustul
şi supunerea dinaintea Buzelor Bătrâne care hăpăie tot[1].

Cartea micilor invazii (2008) valorifică şi alte referinţe culturale formatoare din anii '90 – pe lângă muzica grunge, şi filme ca *Matrix* sau *Fight Club*. De altfel, una dintre secţiuni se numeşte chiar „etica grunge". Aici apar versuri pline de violenţe grafice:

iată-mă aterizând din vise în carne
sunt la uşa ta MĂ
GRĂBESC n-am timp de prostii

frăţioare, OPEN THE DOOR
şi-am să-ţi umplu pereţii din dormitor
cu un graffiti de sânge. [...]

creierul meu e matrix
creierul tău e un apendix
sunt femela călugăriţă
văduva neagră
matca poliegras – grasă şi rea
sunt vipera din bambus:
numele mele te vor sfâşia
eliberându-te. („sunt la uşa ta")

*

eu sunt Worminator şi vin din trecut
din ţesuturile biotech cu infecţii severe
în pletele mele cresc păduchi şi himere
sunt ultimul guarani, am venit să vă fut.
sub armura etilică ascund sentimente,
ură şi remuşcări şi un vis de cleştar:
burgheziei comode *încă* eu îi spun *niente*. („mailpoem"[2])

La nivelul imaginarului, Andrei Tarkovski cu estetica lui cinematografică hiperstilizată coexistă cu goticul *glam* din *lyrics*-urile şi clipurile *over the top* ale lui Marilyn Manson: riscul este de kitsch, pe care Manasia îl sublimează asumându-l ironic printr-un pastel în care „kitsch" este pus să rimeze cu „sclipici" („aroma"):

cum trece apa peste stăvilar ca să se piardă
în noaptea cea clară

1. *Ibidem*, p. 57.
2. Ştefan Manasia, *Cartea micilor invazii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, pp. 9-10, 55.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

aşa să treacă – în tangaj etern –
şi viaţa ta. Ori să încremenească
deodată cu tumultul cascadei
în pastelul kitsch,
între arinii prin care se strecoară
luminile de licurici. lumile
mici laolaltă cu golul major
al existenţei de aici şi
din vieţile tale fictive
să se unească pentru totdeauna
în tabloul kitsch. iar informaţiile inutile
să se disipe în aerul cu sclipici[1].

Motocicleta de lemn (2011) reia poemul „Ostroveni. Viaţa şi contactele", într-o variantă uşor adăugită. În rest, autorul îşi maximizează filonul abstract. Acum, inspirat poate şi de *lyrics*-urile lui Jim Morrison, surprinde din câteva tuşe „omenirea reciclată-n umanitate, umanitatea – în biţi" („Alevin")[2]. O călătorie la Antwerpen îi prilejuieşte o serie de crochiuri în care oamenii arată ca nişte *aliens*, iar recuzita pare ieşită din „grădinile viitorului" sau, şi mai sigur, din filme. Sentimentul de alienare este exploatat cu o măiestrie concisă de autor de haikuuri („Rememorează: "):

picioare de egretă
înfipte-n cizmuliţe
impermeabile;
în spinare,
deasupra pelerinei
din celofan
ghiozdanul
e o glumă burgheză.
Şi totuşi codiţele ei
îndărătnic urmează
bicicleta băiatului
anorexic: pot oare
jambierele aspre să-nşele
ochiul samsarului de fotbalişti?
În ceaţa care a uitat să coboare
dispar pelerină, codiţe,
bicicletă, psihanalist[3].

Bonobo sau Cucerirea spaţiului (2013) pleacă de la teoriile savantului sovietic Ilia Ivanovici Ivanov, care încercase prin experimente pseudoştiinţifice hibridizarea interspecii: o alegorie pentru volum – „romanul ăsta (poem) sf"[4] –, care încearcă o hibridizare între autoficţiune şi secvenţe SF suprarealiste, plutind într-o geografie vagă („European Hard Drinks"):

1. *Ibidem*, p. 47.
2. Ştefan Manasia, *Motocicleta de lemn*, Editura Charmides, Bistriţa, 2011, p. 93.
3. *Ibidem*, p. 38.
4. Ştefan Manasia, *Bonobo sau Cucerirea spaţiului*, Editura Charmides, Bistriţa, 2013, p. 7.

Rezervaţia Pârâul Peţa dispare încet,
lacul l-au înghiţit Bizonii de Bihor.
proşti fermecaţi încearcă să mai

salveze melcul *Melanopsis pareyssi*,
peştişorul numit Roşioara lui Racoviţă sau
Nymphaea Lotus Thermalis, floarea care
ne vizitează din terţiar. La TV5,
reporterii deplâng copiii
exploataţi în tăbăcării, în Bangladesh. [...]
Între pagode şi creneluri,
matriţe şi imprimeuri,
civilizaţia Vuitton dăinuie mai

mult decât ciuma bubonică,
decât ovarele
granitice ale zeiţei Kali![1]

În raport cu alţi douămiişti, la Manasia se observă schimbarea punctelor de rezistenţă: acestea nu mai sunt deduse din probleme locale ale comunismului, ci dintr-un intertext transnaţional (copii din Bangladesh etc.) accesat mediatic. Alte două volume, *Cerul senin* (2015) şi *Gustul cireşelor* (2017), multiplică schemele anterioare.

V. Leac (n. 1973) practica la începuturile lui, de pildă în *Seymour: sonată pentru cornet de hârtie* (2005), monologul *à la* Mircea Ivănescu, mişcat însă într-o derivă vag suprarealistă, fără niciun centru. Poezia lui funcţionează acolo doar pe mici fragmente, prin scurte ridicări deasupra banalului amorf în care plutesc asocieri arbitrare şi glumiţe superficiale. Exemple de pasaje care salvează câteva poeme, nu şi volumul: „drumul nu era decât o curea/ peste câmpia grasă"; „muzica se strecoară prin plasa pentru ţânţari/ supermarket-ul cu diverse luminiţe/ nimicurile astea cutremurate de panică/ şi o voce care încearcă să evadeze"[2]. Însă *Monoideal* (2018), publicat de poet la peste 40 de ani, poate fi socotit de la început un volum clasic. El sintetizează mai multe direcţii ale poeziei contemporane (narativism douămiist, dar şi postuman tehnofil în linia postdouămiiştilor) şi o face într-o manieră clară şi memorabilă. În *Monoideal* intră două tipuri de poezie. Primul aparţine „baladelor" (prin analogie cu baladele formaţiilor de heavy-metal): sunt texte narative sau confesive, dar melodice şi transparente, care merg pe câteva teme mai sociale, de la emigraţie şi „căpşunari" până la melancolii generaţionale. Sunt poeme care, sub forma lor simplă şi controlată, n-au nicio reţinere să fie patetice, să încerce să emoţioneze. Cel mai bun text al categoriei este probabil „Paznicul", din care face parte acest fragment:

Închis în cutia lui de sticlă, scrutând holuri
misterioase şi trepte lucind de severitate istorică.

1. *Ibidem*, pp. 26-27.
2. V. Leac, *Seymour: sonată pentru cornet de hârtie*, Editura Hartmann, Sibiu, 2005, pp. 8, 33.

Maestrul oboselii. Știe dinainte că timpul
petrecut aici nu-i decât un program remunerat.

Gândurile lui sunt programate – nu e nimic pozitiv aici –
cel mult un accesoriu secundar cu care te obișnuiești,
la fel cum te obișnuiești cu mutrele de pisici
ale operatorilor educaționali.
Genul ăla de care nu-ți amintești dacă a fost sau n-a fost
la petrecere.

Acum e aici. Nu să ne strice cheful. Nu.
El ne arată că există lumi imposibile.

Toate scenariile pe care le vezi în viitor materializându-se
mor aici, în silă și confuzie, atunci când trebuie să alegi.

Când răcesc strănut dihotomie.
Păstrează distanța, frăție[1].

Textul poate fi citit cu ușurință ca demascare a alienării capitaliste (diferențiindu-se astfel de amoralitatea unui Vlad Drăgoi și a poeților postumani), care anonimizează identitățile sociale reale sub forma nonidentității economice (altfel spus, individul este redus la o abstracție economică, fiind transformat într-un simplu „semn" de care nimănui nu-i pasă). Dar felul în care Leac găsește cuvintele prin care îi restituie acelui portar identitatea și demnitatea lui umană este, sub aparența simplității, mișcător și memorabil. Într-o a doua intră poemele „tehno", textele scrise pe axa Vlad Moldovan – Cosmina Moroșan. Această secvență a volumului este compusă din texte precum „scene dintr-un film dispărut" sau „patafizica", relaxate din punctul de vedere al coerenței narative sau de sens, conduse de fluxul asociațiilor mai mult decât de melodie („scene dintr-un film dispărut"):

Timpul ne mănâncă la toți biscuiții.

O situație în care intuiția se materializează.
Conduceți prudent.

Vizibilitatea este o capcană a naturii.
Eu lucrez numai din oglinzi[2].

„Tehno" vine și din „tehnologie". Tehnologia, în diversele ei forme, este una dintre temele structurale ale volumului, preocupat, de pildă, de interacțiunile distructive cu tehnologia în care individul intră împreună cu ecosistemul său. Titlul *Monoideal* poate fi interpretat de altfel prin contaminare negativă cu „monoxid de carbon". O sugerează, printre altele, „monoideal", poemul în trei

1. *Idem*, *Monoideal*, Editura Nemira, București 2018, pp. 36-37.
2. *Ibidem*, pp. 45-46.

secvenţe care încheie volumul – un text „ecologic", pe marginea deşeurilor din natură şi din conştiinţă, a uniformizării şi alienării:

Ce-ţi spune ţie acum natura?
Aproape tot din ceea ce nu înţelegi.
Văd în faţă ceea ce de obicei toţi văd.
Verde – şi nimic mai mult.

Conştient că acolo-i o lume
misterioasă şi înfometată;
străină, reală şi fără remuşcări.
Când şi cum s-a ajuns aici?
Unii spun că prin tehnologie şi imaginaţie[1].

T. S. Khasis (n. 1975) notează în *Arta scalpării* (2005) jurnalul unei biografii mărunte şi apatice, marcată de sărăcie şi punctată de fantasmele unor evaziuni exotice (către Buenos Aires sau Mexic), dar consumată în alcool şi în reverii statice, totul notat strâns, observaţional, explorând realitatea prin liste de obiecte, fără elanuri metaforice:

pete vechi de mâncare şi alcool pe genunchi pe
manşete petele cât lentilele poştaşului care seamănă cu cehov
pata în general
peste bolboroseala tramvaielor peste muzica ambulanţelor
şi-a maşinilor de poliţie
în luciul posac al tejghelelor şi-n
viitorul meu poetic
micşorat în alimentară printre rafturile
încărcate-n prostie cu pâini
sticle cu gât sticle fără gât
pulpe de pui biscuiţi aşteptând restul
aud cum vânzătoarei maricica
îi zornăie monezi în pântece

în salonul nr. 9 laur e-n stare să urmărească
prin grilaj un smoc de iarbă până când
zilele pălesc în norişori cloroform[2].

Poezia vine din felul în care lupta pentru supravieţuirea proximă – o politică a paşilor mărunţi către nimic – este absorbită în mici vârtejuri ale iraţionalităţii şi furiei, ale imposibilităţii de a mai înţelege ceva sau de a mai accepta vreun sens:

tre' să-mi schimb buletinul să-mi instalez
dinţii lipsă tre' să slăbesc

1. *Ibidem*, p. 82.
2. T. S. Khasis, *Pe datorie*, prefaţă de Oana Cătălina Ninu, Casa de Pariuri Literare, Bucureşti, 2011, p. 14.

să rezist fără să-mi pese tre' să-mi
fac o asigurare pentru ziua când voi înnebuni

știi
eram în parc mă gândeam că e simplu: să fuți să bei să mori
dar totul se complică
parcă ți-ar pune cineva un cod greu de descifrat
sub nas
și unele săptămâni devin dezolante
și tu de nestăpânit[1].

În ciclul „Date personale", sarcasmul răbufnește peste marginile jurnalului, un patetism în același timp disperat și amuzat de mecanica placată peste un viu oricum tipizat, oricum redus la gimnastica autonomă a funcțiilor vitale:

sunt așezat pe-un butuc, îmi aleg o melodie

și modulez ca de la amvonul bisericii din radna.
pe un ton plin de încredere, de încredere –
fiecare merită ceva consolator pe lumea asta: un sul de hârtie igienică, un animal de casă

ori o pară tăiată-n două în miezul verii –
și-i singurul moment bun din întreaga zi,
legătura cu o superforță.
abia când ies la suprafață și rămân la suprafață...

so, m-am ridicat din pat, am fluierat,
am făcut o baie & mi-am ras mustața –
apoi am mâncat
și nimic nu m-a împiedicat să mestec, să înghit[2].

Această schemă este reluată în *Aparenta naturalețe a vieții* (2015). O partidă de fotbal, gânduri despre ratare sau despre criminalul în serie Ted Bundy, acțiuni ca îngrijirea unor iepuri – toate aceste mici operațiuni umflă pânzele unui biografism apter, exercitat între notarea unor acte repetitive, compunerea de liste și investiții sentimentale în mici accese de speranță:

recondiționat 8 căpățâni de varză
2 lăzi de cartofi (separat bucățile încă valabile de cele moi,
mustind de o spumă albă) cărat baxuri de suc bere chipsuri hârtie igienică
portocale lămâi roșii măturat metodic gunoaiele din curtea din spate.

un puști mi-a dat țeapă la înghețată, am sperat din suflet că mă-sa o să-l omoare-n bătaie
așa cum am sperat că iubirea noastră va fi de neclintit, un spărgător de gheață.

1. *Ibidem*, p. 19.
2. *Ibidem*, pp. 107-108.

diseară o să dorm pe bancheta unui ford, o să încerc să evit realitatea. pe la 12 am
alungat o muscă, preţ de 10 sau 15 secunde nu s-a auzit decât feliatorul de carne
rulând în gol

şi paşii clienţilor printre rafturile cu marfă[1].

Realitatea lui Khasis este fuga de realitatea neoliberală postcomunistă, evaziunea încercată şi ratată, nonevenimentul, scenariul de film horror („o să te prindă/ şi n-o să se-audă nimic"[2]). Secţiunea cea mai întinsă din volum – o succesiune de poeme înlănţuite – consemnează un episod la spitalul de boli nervoase Obregia.

Efectul de peliculă (2006), volumul de debut al lui Dmitri Miticov (n. 1980), semnat cu numele real Robert Mândroiu, etalează un biografism reflexiv şi melancolic, traversat de fantasme ale copilăriei („totul vine din copilăria ta/ umplută cu zgomot"). Se remarcă de acum precizia notaţiei şi a decupajului. *Dmitri : uite viaţa* (2012), deschis de un motto din Mircea Ivănescu, oferă o poetică a memoriei : „Sunt subiectul care memorează./ Tot ce se întâmplă cu mine/ rămâne mult în urma mea"[3]. Dar nu o poetică paseistă, dedicată celebrării trecutului personal ca epocă de aur, ci o poetică sceptică şi ironică, traversată de depresii şi de metabolizarea doliului produs de moartea tatălui. O poezie care reflectează, de pildă, la exploatarea memoriei individuale în reţele online („Memoria afectivă online") :

A fost nerăbdarea : ţin minte, i-am spus să mă lase
să deschid uşa mică de tablă.
Aveam opt ani şi nu urcasem niciodată aşa sus.
Antene, cabluri şi izolaţia de smoală sub tălpi.

Tata m-a prins de mână pentru siguranţă
şi din asta ce rămâne peste ani ? Rămâne
deschide tab nou
şi click pe youtube.

Sau : ne-am prins de maşini să ne dăm pe zăpadă
şi unii dintre noi s-au răsturnat din inerţie.
O amintire poate să lucreze ani de zile în tine
până devine autentificare în cont, copiază link şi postează[4].

În *Dmitri : genul cinic* (2015), problema memoriei este reabstractizată la nivelul memoriei colective, surprinsă prin această sinteză sarcastică a unei istorii naţionale reduse la clişee („O scurtă istorie estetică a României") :

Ca orice istorie care ajunge inevitabil
sub semnul esteticului.

1. T. S. Khasis, *Aparenta naturaleţe a vieţii*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2015, p. 42.
2. *Ibidem*, p. 46
3. Dmitri Miticov, *Dmitri : uite viaţa*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2012, p. 11.
4. *Ibidem*, p. 18.

Războaiele dintre daci și romani
au dus la construirea unui pod peste Dunăre.

Decebal și-a tăiat gâtul cu o sabie mică
pentru a fi imortalizat pe Columna lui Traian.

De-a lungul timpului câțiva oameni s-au chinuit
să unească Principatele Române.

Alții au încercat să rupă din ele câte o bucată.
Uite autonomia esteticului.

Revoluția română din 1989 a arătat
foarte bine în poze.

Comunismul – sau e nevoie de cincizeci de ani să apreciezi
cu adevărat bananele coapte.

Capitalismul – sau ai toate fructele,
umbli câteva zile prin magazine după un blender
și în final îți iei televizor.

Nici nu-ți imaginezi cum e să aștepți o sută de ani scutul anti-rachetă[1].

Nicoleta Esinencu (n. 1978), autoare din Basarabia, produce o literatură cu un caracter mixt – dramatic, poetic, eseistic – ce poate fi asimilată ca aer de familie fracturismului din România, în special poeziei Elenei Vlădăreanu. Autori ai unui cuvânt-înainte la volumul antologic româno-german *A(II)Rh+* (2007), Marius Babias și Sabine Hentzsch remarcă „tonul viguros și agresiv" și „critica procesului de remaniere identitară din Republica Moldova și România, de trecere de la statul unitar comunist la societatea postcomunistă, proces cu o fațadă democratică în dosul căreia persistă vechile relații de putere și inegalitatea dintre sexe"[2]. Niciuna dintre cele două calități nu este „estetică": ambele pot califica un text de teorie sociopolitică sau jurnalism. La nivel de concept, textele lui Esinencu sunt o instalație de zgomot, manevrând demonstrativ un limbaj și teme încărcate de agresivitate (socială, sexuală, birocratică); ele încearcă să provoace, pe lângă expunerea problemelor-sursă, deconstruirea lor prin supraexpunere. Este o literatură foarte relativă, legată esențial de efectele ei. Textele mizează pe violența răspunsului, încercând prin direcționarea mesajului împotriva simbolurilor naționale și a tabuurilor de tot felul să identifice o anumită conștiință reacționară și să o provoace la reacție. Piesa *Fuck You, Eu.ro.Pa!* a provocat scandalul politic pe care-l așteptase. În raport cu Ianuș la începutul anilor 2000, care aspira să violeze „doar" România, punctele de rezistență pe care mizează poeții au devenit mai globale, mai transnaționale. Pe lângă monologuri și scenete, *A(II)Rh+*

1. Dmitri Miticov, *Dmitri: genul cinic*, Editura Cartea Românească, 2015, pp. 10-11.
2. Nicoleta Esinencu, *A(II)Rh+*, editat de Marius Babias, Sabine Hentzsch, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007, p. 5.

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

cuprinde inclusiv texte-confesiune directe, fără mediere ficţională, îndreptate, de pildă, împotriva intelectualilor basarabeni conservatori care reproduc intelectualitatea supusă şi filistină din comunism: „Intelectualitatea de azi este intelectualitatea de ieri. [...] Tradiţionalul predomină şi devine din ce în ce mai agresiv. Acuzând mereu tinerii de pornografie şi ginecologie [...] chişinăuienii preferă să cumpere un bilet la Muzeul Naţional de Istorie doar pentru că intrarea la muzeu este mai ieftină decât intrarea la un veceu public" („Chişinău – un oraş al durerilor de cap!").

Andrei Doboş (n. 1984) scrie o poezie eclectică, descărcând în formula minimalismului biografist un vocabular tehnofil specific mai degrabă valului postuman (un mix de altfel tipic pentru anii 2010, care asistă la suprapunerea – uneori până la confuzie – a celor două căi). Specificul său e dat de integrarea în această formulă a unor peisaje rurale (Doboş este unul dintre iniţiatorii „noului ruralism"), a unei notaţii de peisagist retro şi a unui neospiritualism budist decantat pe filieră New Age. După debutul în parametri biografist-douămiişti cu *mănăştur story* (2007), primul său volum de referinţă este *Inevitabil* (2011), ajungându-se la stabilizarea/clasicizarea formulei în *Valea rea* (2015), urmat de *Spiro* (2016) şi de antologia *Carst* (2020). Un poem tipic pentru neobucolicul digital al lui Doboş este „Aprilie, singularitate" (în volumul *Valea rea*), în care un „pui de vişin" este imaginat/transplantat într-un context postnatural, într-o lume din viitor în care virtualul va înlocui prin biţi realitatea:

> Privesc puiul de vişin
> înverzit, crenguţele lui crescute dezordonat
> seamănă cu părul neatins al unei cerşetoare.
> Mă gândesc cât de mult mai are
> până la lumea virtuală. [...]
> Doar gustul
> O să rămână acelaşi, înregistrat pe softuri. Sucuri
> Şi siropuri şi drajeuri de vişine. Imaginea (poate şi senzaţia
> Tactilă – luciul şi carnaţia bobului – duritatea umedă
> A sâmburelui). Parfumul şi culoarea
> Florilor tinere. Fluxuri de biţi
> Din motorul holografic –
> Fluturi ce se topesc la contactul
> Cu lumina rece[1].

M. Duţescu (n. 1979) oferă în *Şi toată bucuria acelor ani trişti* (2010) un biografism narativ şi tranzitiv, în care-şi recuperează copilăria petrecută la ţară/în provincie şi traume precum moartea tatălui. Volumul e construit astfel încât să acopere tot parcursul biografic – copilăria, adolescenţa, tinereţea, începutul vieţii profesionale. Partea cea mai originală a poeziei lui Duţescu o formează acest din urmă segment, plasat în mediul global, alienat şi lucrativ al vieţii corporatiste şi organizat în jurul personajului „domnul Corneliu", manager în

1. Andrei Doboş, *Valea rea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2015, p. 17.

domeniul imobiliar, zeu mărunt și meschin, impersonal și excentric. Iată o scenă plasată în Viena:

Cum stăteam la masă, și oricum se vorbea în germană
eu mă uitam pe pereți – era desenată o vacă și
părțile ei componente
cu o mică legendă într-un colț al panoului.

La început au adus oala de supă. Era bună
și dl. Corneliu i-a rugat să curețe carnea de pe oase
iar oasele să i le împacheteze cu grijă (în ceva termo-
rezistent) ca să le ducă la București, acasă, la câini.

După supă, au adus carnea (cea de pe oase). Era bună
și moale, și delicios de lejeră. Cu piure de pere
varză de Bruxelles și cartofi mărunțiți, amestecați cu
unt și spanac. Aveau țepușe de aramă

cu care au extras măduvioara
și ne-au servit-o fierbinte
pe niște platouri mici. Am băut vin
dl. Corneliu a plătit, și într-un final am plecat

un taxi ne-a dus la aeroport. Și iarăși
aeroport – cel de acasă – cu șofer și XC 90
+ 2 câini lipiți cu botul de geam
agitându-se bucuroși pe bancheta din spate.

Erau mici (mi-i închipuisem mai mari) albi și lățoși
păreau gemeni
dar aveau zgărdițe diferite: unul Burberry și celălalt
Chanel sau Dior – oricum, ceva auriu...

Între două telefoane
dl. Corneliu m-a rugat să stau acolo, în spate, cu ei
dar să nu le spun ce le-a adus din Viena.
Le facem surpriză – mi-a zis – le facem surpriză![1]

Ultimele poeme din *Și toată bucuria acelor ani triști*, cuprinzând acest filon, sunt reluate și amplificate cantitativ – păstrând personajele și decorul – în volumul *Franceza un avantaj* (2014). La rândul său, *Franceza un avantaj* formează un diptic (în termeni de mediu/personaje) cu romanul *Uranus Park* (2014). Amândouă valorifică formația/experiența de arhitect a autorului. Spre deosebire de atâția protagoniști din poezia și proza douămiistă, care tind să respingă sistemul dinspre margine, naratorul lui Duțescu aspiră la integrarea în sistem, chiar dacă îi percepe prea bine caracterul dezumanizat. Naratorul este croit printr-o

1. M. Duțescu, *Și toată bucuria acelor ani triști*, Editura Cartea Românească, București, 2010, pp. 68-69.

combinaţie destul de rară în literatura română recentă între un arivist, materialist în sensul unei aspiraţii mărunte, asumate cu relaxare, către bunuri de consum care denotă *standing*-ul (haine de firmă etc.), şi un spirit religios, înfiorat – în limitele aceluiaşi materialism contractat – de o chemare mistică.

Fuck Tense (2010) de Bogdan Lipcanu (n. 1975) este o minienciclopedie a culturii populare din anii '80, văzută prin ochii unui adolescent a cărui perspectivă autorul o recompune în stilul fals-naiv al unui Cristian Popescu mai sec şi licenţios în forme mai directe. Pentru personajul compus de Lipcanu există doar fotbal, filme, jocuri, materiale pornografice şi Ceauşescu, adică divertisment şi propagandă:

> Era alt joc mecanic, unde la şir de sonde luai 5 lei,
> la spice, 2 (la joc îi zicea Bogăţiile patriei),
> la Tot înainte, 50 ş.a.m.d.
> Da' era şi un flipper cu Secera şi ciocanul pe el,
> cu multe metrouri desenate.
> Nu băgam bani în el, că o tanti cu fundă ne dădea fise roşii,
> pe care scria Învăţaţi, învăţaţi, învăţaţi.
> Noi eram învăţaţi.
> Ne tratau cu respect la cantină şi mîncam din farfurii.
> După ce lingeai sosu', vedeai, pe fund, pe Ceauşescu – cu Elena,
> înconjuraţi de flori şi pionieri şi şoimi.
> Eu am prins o farfurie
> unde sub mazăre era Ceauşescu cu un copil mic –
> cred că era Anu' nou, că scria La mulţi ani.
> Pe cănile de ceai scria Canalul Dunăre – Marea Neagră
> şi pe furculiţe Trăiască şi înflorească.
> Seara făceam vizionări tematice:
> filme cu construcţii mari, baraje noi.
> El tot tăia panglica şi făcea cu mâna[1].

Uneori poemul se reduce la tăietura minimă a unui banc sec: „Era un joc, Marocco,/ Da' era greu de găsit".

Cea mai bună secvenţă din volumul de debut al lui Andrei Dósa (n. 1985), *Când va veni ceea ce este desăvârşit* (2011), stă în critica forfotei corporatiste din societatea contemporană de consum, în care lupta haotică pentru supravieţuire se împleteşte cu programarea matematică a dorinţelor, convertite în impulsuri achizitive [„Uşa rotativă (2)"]:

> Astăzi uşile rotative
> lucrează la capacitate maximă,
> separă şi apoi scuipă oamenii
> în malluri, bănci şi corporaţii.
> Blonde platinate care poartă la gât
> un şir sclipitor de zerouri,
> bărbaţi ce-şi duc în palme cravata

1. Bogdan Lipcanu, *Fuck Tense*, Casa de Pariuri Literare, Bucureşti, 2010.

ciopârţită cu foarfeca de angajatori,
oameni care şi-au lăsat corpurile
astrale drept garanţie pentru un credit în euro,
directori în jugularele cărora
patrulează peşti piranha, şi
eu, refugiat într-una dintre uşi,
încercând să rămân aici,
să nu fiu aruncat în niciuna
dintre lumile în care
nebunii şi întârziaţii mintal
şi-au reunit forţele
pentru a desena pe hârtie milimetrică
matriţele care vor da formă şi consistenţă
dorinţelor noastre[1].

Unul dintre poeme descrie aproape premonitoriu atmosfera anxios-paranoică din timpul pandemiei de Coronavirus din 2020 („Compoziţie cu nuanţe de negru"):

nu ţi-e frică acum
că va înceta
ţiuitul aparatelor
huruitul centralei
şi că armata de cerşetori
din cap
îşi va uita cântecele?

nu ţi-e frică
de miliardele de necunoscute
pe care le conţii?

colaborează
schimbă informaţii despre tine
te vor înlocui treptat

nu ţi-e frică să înţelegi
entitatea care operează
cu nuanţe de negru?[2]

Mai consecvent cu programul depoetizant al grupului de la Braşov (în a cărui atmosferă s-a format şi Dósa), *American Experience* (2013) valorifică o „experienţă americană" în calitate de emigrant care vânează joburi plătite cu ora. Un biografism ce renunţă la metaforele încă „poetice" care puteau fi găsite în primul volum, în favoarea unui descriptivism critic-analitic („american wheeze"):

pe măsură ce înaintez perfecţiunea
caselor şi a peluzelor devine apăsătoare
la prânz soarele videază spaţiul

1. Andrei Dósa, *Când va veni ceea ce este desăvârşit*, Editura Tracus Arte, 2011, p. 41.
2. *Ibidem*, p. 45.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

umbra unui nor întunecă strada
casele par bântuite de spirite
banale şi cumsecade

o suprafaţă de vitalitate
în noile sărbători în garajele mari
când se face curăţenia de toamnă

oamenii par din reclame
dar se mişcă fără entuziasm
când vopsesc pereţii casei

nu vopsesc pereţii casei reabilitează
decorul reclamei
planul îndepărtat detaliile pline de viaţă

designul şi utilitatea spaţiilor
s-au tot îmbunătăţit de-a atunci
strălucirea ingenuă s-a serializat însă[1].

În *Adevăratul băiat de aur* (2017), Dósa schimbă din nou formula, intrând acum pe teritoriul poeticilor postumane din anii 2010 („Muppets"):

casa e desenată de un copil
înăuntru e închis un crocodil
în nisipul spălat de ape
o linie trasată cu băţul desparte
regimul diurn de regimul nocturn

nu cred că îi e greu să iasă
când oamenii interacţionează
gândirea magică face implozie
siguranţa devine relativă

urcăm în pneuri ne rostogolim în parc
temele şi temerile serii se amestecă
şocul apropierii lasă goluri în comunicare
umplute fără părere de rău
de mascotele unor demoni adevăraţi
micile personalităţi splitate
au visat că fac parte din întreg

micile personalităţi splitate
s-au trezit pe blăniţă cu o pată[2].

Versificaţia este şi ea mai puţin prozaică decât înainte: în poemul citat se observă alternanţa rimă – rimă interioară – rimă imperfectă – vers alb. Versurile – care

1. Andrei Dósa, *American Experience*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2013, p. 36.
2. Andrei Dósa, *Adevăratul băiat de aur*, Casa de Editură Max Blecher, Bucureşti, 2017, p. 18.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

nu au mare legătură unul cu altul din punct de vedere al sensului, însă lucrează împreună o atmosferă – par niște koan-uri Zen puse unul sub altul, fără să degenereze în disonanță.

Radu Nițescu (n. 1992) a debutat în 2012 cu un volum mai degrabă neconcludent, *gringo*. El își descoperă cu adevărat vocea în *Dialectica urșilor* (2016): este o voce simpatică și amuzantă (fără a fi simplistă), care creează ritm și „faze" din etalarea unui biografic în fond banal. Nițescu apare ca un Dan Sociu mai urban, mai relaxat, mai puțin traumatizat de propria-i viață, mai puțin mizerabilist. El stăpânește arta de a alterna familiarul cu surpriza, de a ști cum și când să plaseze *easter eggs* în poeme. De Sociu îl apropie și interesul pentru tehnica rimei. Poemul „Tolkien" etalează modul inteligent în care Nițescu lucrează cu aceasta:

> Târziu în cișmigiu, stăm cinci ca la copcă
> în jurul sticlei aproape goale de votcă.
> Trilioane de broaște ne-acoperă vocile
> și-n ochii sparți se reflectă inegal
> luminița albă de pe celălalt mal,
> orăcăie-n fiecare, ne place și ne doare,
> algele put, țânțarii aleg la fel ca noi,
> la întâmplare. Prietenii arată ca niște orci,
> vor să dea iama-n cetate și argumentele lor
> nu mă conving. Non-stopul e cam departe.
> Facem două echipe, una păzește
> Băncuța, cealaltă vine fuguța[1].

Scena este în fond banală (cinci prieteni beau o sticlă de votcă în Cișmigiu). Ea este propulsată de rimele vioaie și neregularizate, a căror dinamică – rime la sfârșit de vers, rime interne, rime care dispar, rime imperfecte (cetate/departe) – menține atenția trează. Apoi de exagerările făcute în glumă („trilioane de broaște"), dar care deschid fereastra către un verb onomatopeic („orăcăie") ce permite translația rapidă, prin intermediul paronimiei aproximative dintre „orăcăie" și „orci", în spațiul unei referințe din *pop culture* (*Hobbitul*) care apărea încă din titlu, însă abia acum capătă sens și suficientă forță pentru a reconfigura scena inițială într-un spațiu „magic"; sigur, este o magie minimală și autoironică, o falsă magie, dar această mișcare de translație este suficientă pentru a crește poemul în nivel. În *Satao* (2020) Nițescu aprofundează această linie, care aduce în cadrul anilor 2010 o reconectare cu linia ironic-relaxată a optzeciștilor bucureșteni (Traian T. Coșovei din primele volume).

Bogdan-Alexandru Stănescu (n. 1979) ocupă un loc special în cadrul generației 2000. Autobiograficul care-i traversează traumatic poezia și pe care această poezie îl problematizează nu este mult diferit de al celorlalți. Cu mici diferențe, douămiiștii par să fi crescut în aceeași familie. Diferența specifică a lui Stănescu stă în corelativul obiectiv prin care refractă biografemele: lumea clasică, sau

1. Radu Nițescu, *Dialectica urșilor*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2016, p. 20.

mai bine zis lumea poeziei clasice greco-latine. Poate fi citită aici, în această combinaţie neobişnuită pentru literatura douămiistă, lectura formatoare a poeziei engleze, în care filonul neoclasic este o prezenţă neîntreruptă. Dar pentru ca întâlnirea dintre invocarea muzei şi lumea de pe o scară de bloc dintr-o periferie bucureşteană contemporană să nu cadă în parodie sau kitsch este nevoie de o mare capacitate de invenţie subtilă pentru a şterge diferenţele dintre lumi şi coduri („Utamaro"):

Cântă zeiţă: ce splendoare, ce minunăţie,
ce lună sinistră comentau vecinii toţi,
Aş fi vrut ca ramuri să bată-n geam,
însă cerul îngheţase în jurul nostru
Doamna Mov de la 8 purta un capot înflorat,
din care îi ieşea pulpa neagră, zbârcită
Şi nu puteam să nu mă gândesc la corespondenţe.
Într-un colţ,
nu destul de departe,
un şobolan
îşi înmuia limbuţa într-un pepene odinioară verde[1].

Nu întotdeauna materialul antic intersectează explicit biografia douămiistă. Iată, de pildă, piesa de referinţă din volumul de debut *Apoi, după bătălie, ne-am tras sufletul* (2012), o refractare enigmatică a lui Diomede (tovarăşul lui Ulise din *Odiseea*) într-un poem din care lipsesc relaţiile de cauzalitate între elementele de decor antice, discret actualizate, prinse într-o coregrafie retorică modernistă („Diomede pleacă"):

Evident că se-agită despre laşitate şi
Toate-acele mişcări sumbre ale palmei
Lucrate pe mâner. Evident, aşa cum corabia-regină
Carena clipoceşte, soldaţii suduie, şobolanii înoată

Agora n-a-ntâlnit Problema
„Pleacă din Y când ajunge în Y"
Agora pricepe doar lucrul finit
Atunci, te întreb, Senelaus, frica mea,
Frumuseţea valului?
Fiece pas, puntea trosneşte, alge pe vâsle?

Adulmeci plaja Ilionului, spuma sângelui,

Bolboroseşte şi în ochii voştri, limpezi de umbră
Călcăm nisipul prăfuit
Noapte uitată, coifuri lăsate în urmă

Pisica egipteană, ochii tâmpi, lada-n campanie
Sandale umede, ştiu că legenda înghite tot

1. Bogdan-Alexandru Stănescu, *Apoi, după bătălie, ne-am tras sufletul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012, p. 20.

Chiar şi bătaia din bar cu Eneas
Ahile în sus, Ahile în jos
Fiul, nepotul Ahile, măreţ călcâiatul

Degeaba îngân, noaptea, la foc
Eu am călcâie din tălpi până-n creştet
Legenda-i tătic printre zei...
Diomede ucide, fute, desecrează
degeaba înjur printre dinţi, Diomede pleacă![1]

Metoda din primul volum este prelungită în *anaBASis* (2014), din care poate fi reţinută această elegie reflexivă pe tema regresiei în trecutul livresc, impregnat/maculat de propriul trecut biografic/biologic („Thalassa, Thalassa"):

Mă răsucesc în propria memorie ca un vierme într-un boboc de trandafir
îţi aminteşti, câinele alb se tăvălea în hoitul de pisică, storcit pe aceeaşi alee curată
care duce la şcoală, nu ştiai atunci că uriaşa lui Baudelaire îţi va bântui nopţile
că-i vei visa vintrele, sucurile, palmele crăpate în care te poartă prin cearşafuri
trenul albastru se târâie spre porţile verii, acolo unde grâul verde
nu se pleacă la şoapta vântului, şi dropii misterioase mişcă roata morii de apă
o dulce cădere te poartă de pe scară pe dalele albe ale lui Neptun
ai toţi porii deschişi, miroşi sarea, briza aduce cu ea amintirea altor ani, identici,
izotopi ai nebuniei
sari pârleazul, întotdeauna în vis se clădeşte acelaşi hotel, aceeaşi cameră de la
parter
se aud aceleaşi cuvinte lipsite de logică dinspre două umbre fin tăiate
cobor în mine ca un vierme într-un boboc de trandafir,
mă scurg pe canalele sângelui îmbâcsit, printre celule îmbătrânite
perverse, mă culc în tine, sunt gălbenuşul dintr-un ou[2].

În poemele lui Stănescu, cărţile nu hrănesc o beatitudine livrescă, ci colorează naturalist traumele personale în scenariile digresive, pline de biografeme brutale şi opace, care dau formă travaliului de autoexpunere.

Vlad Drăgoi (n. 1987) devine vizibil prin al doilea volum, *Metode* (2013), construit în jurul unor exerciţii de violenţă grafică inspirată din jocuri video şi benzi desenate extreme, redactate într-un stil neutru, descriptiv, fără participare afectivă. O poezie postetică, în care nivelurile de realitate se confundă într-o indiferenţă morală perfectă, iar imaginarul jocurilor video suprascrie imaginarul cotidian. Iată un microscenariu inspirat parcă de romanul lui Bret Easton Ellis *American Psycho* (1991):

mă joc assassin's creed brotherhood pe calcula
tor chiar înainte să termin o misiune importantă
sună interfonul. Îmi pierd concentrarea o patru

1. *Ibidem*, p. 32.
2. Bogdan-Alexandru Stănescu, *anaBASis*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014, p. 62.

lă de soldaţi romani mă omoară cu halebardele şi
trebuie să iau tot nivelul de la capăt. mă ridic de
pe scaun deschid uşa o fată de liceu începe să-mi
vorbească despre cazul unui copil care are nevoie
de bani pentru un transplant de măduvă în străină
tate. îi spun că mă jucam assassin's creed brother
hood pe calculator îi iau mapa din mână şi o târăsc
până în bucătărie aici o pun să stea cu gura lipită
de cel mai mic ochi al aragazului dau drumul încet
la gaz şi la hotă ca să nu scape îi lipesc buzele cu
superglue de fierul înnegrit îi apăs capul cu mâna
nu durează mult şi dă ochii peste cap încearcă să
vomite dar toată pasta gălbuie îi vine înapoi pe
gât o parte îi iese pe nas murdărind tot aragazul
şi gresia din jur mă strâmb de la mirosul urât o pri
vesc cum se mai zvârcoleşte câteva minute şi cum
horcăie aştept până se opreşte de tot închid hota mă
şterg bine pe mâini cu o cârpă în dungi albe
şi roşii apoi mă pun în faţa monitorului să ter
min nivelul[1].

Textele abundă în provocări şi abuzuri misogine şi rasiste (scene de violenţă împotriva femeilor şi copiilor, rasism antiroma – o fixaţie recurentă a textelor). Prin poveştile lui ultraviolente, Drăgoi construieşte şi întreţine un sentiment de insecuritate şi de paranoia, sublimate însă prin chiar forma lor excesivă, *over the top*. În volumul următor, *Eschiva* (2015), el devine în acelaşi timp mai autobiografic (vorbind mai mult despre sinele său biografic nemediat prin artefacte ale industriei culturale) şi mai eliptic (transferând micronaraţiunile în versuri cu o tăietură minimalistă, care comunică minimumul necesar din punct de vedere informaţional şi retoric). *Metode* fusese un volum foarte rece, *Eschiva* oferă un personaj mult mai individualizat psihologic şi mai vulnerabil decât Leatherface-ul anterior: în acelaşi timp fricos şi Zen, indiferent şi sensibil, mizantrop şi fragil în faţa prietenilor/afecţiunii, încărcat de toxinele tehnologiei de divertisment şi percutat de poveştile triste din maxi-taxiul Codlea-Braşov. Urmând linia din „Elsa", ultimul text din *Eschiva*, diferit de toate celelalte, tăiat şi redactat mai aproape de proză decât de poezie, *sergio leone* (2017) schimbă regulile jocului. Exceptând *exit*-urile extrem de intense şi de „lirice" ale celor şapte capitole extinse ce compun volumul, plus pasagerele distorsiuni „poetice", textele ar putea fi prezentate şi ca proză. Ele aduc o autoanaliză masochistă, ca o cameră video trimisă în propriile măruntaie. Împachetând toate acestea, autorul alege o manieră retorică perfidă şi perversă. Drăgoi vorbeşte despre multe lucruri (despre sine, despre prietenii lui, despre fricile lui, despre bunicii morţi –„mitologia familială" atinge o intensitate *à la* Cristian Popescu –, despre diverşi poeţi, despre tot ce-i trece prin cap), multe din ele neflatante, plus unele de-a dreptul ofensatoare, în care calcă pedala „incorectitudinii politice" până la podea. Este nevoie nu doar de curaj autoironic, ci şi de un simţ atent al nuanţei şi al construcţiei pentru a nu rata un astfel de discurs, lăsându-l pradă unor derive încadrabile ca rasiste (de pildă, în paginile în care

1. Vlad Drăgoi, *Metode*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2013, p. 32.

vocea din *sergio leone* se lansează în consideraţii împotriva romilor, dezasamblate însă ulterior). Pe lângă astfel de acrobaţii riscante, probând abilităţile tehnice ale autorului, *sergio leone* mizează pe următoarele atuuri: o răbdare autoabuzivă şi antiminimalistă de a despica firul în patru; o stăpânire versatilă a discursului de falsă dezabuzare, patentat de Ionuţ Chiva, reuşind să surprindă nişte tonuri extrem de subtile analitic; găsirea unui raport ideal, ca mesaj, între perspectiva cinică asupra vieţii şi speranţa de a zări totuşi „luminiţa de la capătul tunelului".

În *Spre Sud, la Lăceni* (2013), Ştefan Baghiu (n. 1992) oferă o versiune târzie de biografism, mai romantică şi mai puţin minimalistă decât la antecesori, o verigă între biografismul douămiist şi poezia postumană care ajung să fuzioneze liber în anii 2010. Poezia lui Baghiu oferă notaţii elaborate într-un jurnal al plutirii melancolice pe valurile muzicii electro şi al euforiei chimice întrerupte de depresii („Marota depresiei,/ livezi trecând indescifrabil pe lângă geamul maşinii,/ plimbări în derivă" – „În astfel de zile mă retrag"[1]). Poemul care dă titlu volumului poate fi considerat reprezentativ:

Am ascultat pădurea electro,
rave la minus 20 de grade în ultimul sac de dormit.
Insomnii pentru cei norocoşi,
extasy pentru cei cu sistemul limfatic
ciuruit de adrenalină,
miopie axială,
keratectomie fotorefractivă
şi hipnoză pentru idioţii electro,
care au pornit maşinăria porno
la Lăceni.
Acolo s-a prizat de se-nfiorau
studenţii *Erasmus* slăbănogi,
care au găurit urechile iubitei,
doar aşa încăpea acolo
flash-ul de lemn, conic,
care au bătut tatuaje
pe gâtul iubitei,
„this is it!" –
gaura în urechea iubitei,
flash-ul porno al iubirii între adolescenţi,
sânii tari acoperiţi cu flori japoneze
alb-negru, acolo scrie Gabi.
Marea evoluţie se vede doar după căderea nopţii
în halele părăsite, în pădurile electrice.
Acidul va pune stăpânire pe platane,
vor compune ultima muzică
pe care se mai poate dansa,
iar eu voi rămâne sedat până dimineaţa în clubul *Goa* –
un pahar de vodcă vibrează mereu pe boxe.

1. Ştefan Baghiu, *Spre Sud, la Lăceni*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2013, p. 10.

Ne-nghesuiam câte optzeci în camera cu ură,
ritmuri de tobe şi ecouri nocturne
m-au lăsat gâfâind greoi, bolnăvicios şi atât de obosit.
Priveşte-mă acum, departe, în cârje,
testând un nou tic nervos pe care să-l adopt
şi seara, când totul se-arată cum e,
mă pot atârna de cele mai la modă temeri:
că timpul pe care l-am pierdut
(chiar dacă spun mereu, tuşind,
că nu regret nimic din ce-am făcut)
nici măcar nu a fost al meu.

Abia atunci totul revine la normal,
când trec prin faţa ochilor mei
străpunşi de neoane şi leduri din panouri publicitare
tot felul de anunţuri întâmplătoare,
care mă calmează,
„da, asta e lumea cu care m-am obişnuit"[1].

Notaţia anecdotică (narativizarea realităţii imediate) este depăşită de partea de jurnal senzorial, în care senzaţiile sunt descompuse farmaceutic şi raportate la chimia lor de suport. Depresia devine o formulă chimică. Baghiu este un fiu al spaţiilor nocturne în care luminile de neoane întâlnesc păcănitul muzicii electro. El nu se mai teme, ca atâţia minimalişti care practică prozaicul antipoetic, că se expune prin metafore „poetice", nu se mai refugiază în zona *safe* a unui minimalism autodescriptiv antipoetic: dacă tot ţine un *keyboard* în faţă, înţelege să folosească toate tastele.

Yigru Zeltil (pseudonimul lui Florin Ionescu, n. 1992), unul dintre cei mai avizaţi cunoscători ai poeziei de pe scena contemporană[2], este un entuziast popularizator al poeziei conceptuale şi al literaturii experimentale. Însă poezia publicată până acum lucrează tot în interiorul formulei biografist-minimaliste. După debutul cu *cacao* (2012), urmat de câteva volume neoficiale risipite pe internet, *Ulei de palmier* (2017) testează posibilitatea minimalismului de a exprima fluiditatea identitară. Yigru Zeltil mişcă de-a lungul poemelor lui un subiect fragil, care se compune şi se recompune în funcţie de stimulii mediatici, politici, sociali, refuzând ironic să fixeze un „eu" care să-l exprime („Sfinţirea"):

las o amprentă falsificată
şi
reuşesc să-mi adaptez respiraţia la mediu.
reuşesc să simt puţină emoţie
atât cât mă lasă
dieta deficitară
cu vitamine şi culori lipsă

1. *Ibidem*, pp. 11-12.
2. În acest sens poate fi amintit şi proiectul său „institutul/rupere de rând/", dedicat cartografierii tuturor volumelor de poezie editate după 1989 – peste 35 000 de titluri înregistrate până în prezent. Vezi http://proiectulpoezierom.blogspot.com/2018/04/mai-multe-despre-proiect.html

sucul de portocale cu 0,2% portocale
și tot ce a fost smuls și ucis
și mai ales scos din context
pentru a fi ingerat fără vină[1].

El ia peste picior textele motivaționale corporatiste (trimiterea la „brainstorming" din textul de mai jos, tradus prin „furtună de creier") care vorbesc despre posibilitățile nelimitate oferite în societatea contemporană celui care vrea să o ia de la început, să se „reseteze" („Dezvoltarea psihologico-intelectuală a omului atinge apogeul la vârsta de 24 de ani"):

ce să fac? ce să asum? îmi fac furtună de creier
și de ce o mai fi?
să fac ouă chindăr? ochelari cu lentile roz?
să mă reprofilez pe haine?
să-mi fac identități aplicabile pe orice
dispozitiv?
să-mi mut vocea într-o altă tonalitate
decât cea în care mi-am construit rutinele
anterioare?
să-mi fac *overclocking*?[2]

Poezia scrisă de bărbați trece în anii 2010 printr-un proces de devalorizare a machismului *mainstream* din anii '90. Misoginismul nu dispare, însă tinde să devină mai subtil. Masculinitatea caută forme mai *soft* de prezentare, selectându-și ipostaze mai vulnerabile, mai *emo*, sau apelând la subterfugii virtuale (avatarurile oferite de jocurile video, prezente la numeroși poeți) pentru a-și consuma testosteronul. Această transformare produce însă noi puncte de rezistență: explorarea unor ipostaze toxice ale masculinității devine o provocare creativă. Ovio Olaru (n. 1993) pare să răspundă acestei provocări în volumul său de debut, *Pilotul* (2014). Un poem tipic se numește „am fost cu-o fată-n parc":

am băut și ne-am sărutat,
apoi am mers la mine acasă

himenul ei s-a rupt ca un cearșaf[3].

Altul („nu sunt fericit cu tine") pare o deformare macho a *Poemelor de amor* ale lui Cărtărescu, rescrise din unghiul lui Geo Bogza din *Poemul invectivă*. Ovio Olaru schimbă tânguirea cărtăresciană tipică într-o declarație de război, care retează concediant vocea/perspectiva femeii:

n-o să fiu niciodată fericit cu tine.
disprețuiesc ce reprezinți.
nu cred în ce crezi tu.

1. Yigru Zeltil, *Ulei de palmier*, Editura Tracus Arte, București, 2017, p. 37.
2. *Ibidem*, p. 48.
3. Ovio Olaru, *Pilotul*, Editura Charmides, Bistrița, 2014, p. 16.

râd de lucrurile care-ţi plac
şi ce spui mă plictiseşte

te jignesc, te fac să te simţi penibil
te fac să plângi

la început voiam sex
apoi voiam să nu rămân singur
acum vreau să scap de tine

m-ai convins să locuim împreună.
ai câştigat de data asta.
dar eu tai cu briceagul pe masă ca soldaţii
trei linii drepte şi una oblică
numărând zilele până scap[1].

Astfel de texte propun jocuri destul de riscante (în fond, diferenţele dintre un poem/poet misogin şi unul care simulează ironic că este aşa pot fi insesizabile), însă Olaru produce demascarea convenţiei (semnalarea faptului că machismul este o simplă *persona*/ipostază narativă) prin scene *over the top* precum aceasta (din poemul „ducem o luptă continuă"):

stau în pat cu o erecţie fenomenală
mi-o ţin cu o mână şi repet
sunt un învingător[2].

În *Tone de aur*, Timotei Drob va exploata şi el această filieră, integrând-o însă într-un scenariu mai complex ce include şi manelele, şi neoliberalismul, şi limbajul motivaţional neoprotestant.

Unul dintre motivele pentru care poetici ca aceea a lui Ovio Olaru nu mai pot fi valorizate decât ca autoparodii stă în manifestarea unei puternice poezii feministe, de la Svetlana Cârstean, Elena Vlădăreanu, Iulia Militaru şi Medeea Iancu până la Iuliana Lungu sau Gabriela Feceoru. Un volum important pentru această mişcare, ce a rescris în bună măsură regulile jocului – nu fără o serie de rezistenţe mai mult sau mai puţin formalizate instituţional –, este *Delacroix este tabu : suita romînească* (2017) de Medeea Iancu. Cartea supune acuzării – sub forma unor poeme-rechizitorii, punând în mişcare o retorică a mâniei şi persuasiunii, caracterizată prin enunţuri lapidare, acumulative, bazate pe repetiţii şi montate rapid – nu doar misoginismul, ci şi bigotismul, naţionalismul, rasismul. Toate acestea sunt văzute ca instrumente funcţionând în aceeaşi orchestră, o orchestră a opresiunii. Volumul Medeei Iancu dă o formă puternică incriminării tuturor vulnerabilităţilor pe care societatea le construieşte şi le perpetuează în jurul femeii:

Ies noaptea.
Singură.

1. *Ibidem*, p. 29.
2. *Ibidem*, p. 44.

. Port tocuri,
Port rochii,
Port pericolul pe
Mine
Spun ei

Pericolul este o
Lungime.
Pericolul este o
Înălţime.

Sfaturi folositoare pentru
O femeie care iese noaptea
Singură:

Trebuie să ai un
Plan.
Mergi doar pe străzile
Luminate.
Dacă ceva se întâmplă,
Ţipă.
Haine precum: blugi, nasturi, fermoare sunt
Folositoare.

Să fii femeie înseamnă să
Fii într-o continuă stare de
Frică[1].

Din aceeaşi serie face parte *Delacroix este tabu : Amendamentele lirice* (2019), care include şi o critică a procesului educativ bigot şi patriarhal din România, bazat pe o gândire rigidă şi pe excluderea sistematică a femeilor din canonul său:

Romînia a avut multe manuale, Romînia are fondul
Clasei, cretă vîndută la
Bucată, slujbă de sfinţire a
Clasei, de sfinţire a catedrei, de sfinţire a terenului de
Sport, a vestiarului, a toaletelor, a buzunarului
Directorului, a manualului
Unic, are fotografii pe coridoare, în cancelarie, în vestiare, în
Toalete şi în
Săli cu Ion Creangă, I.L.Caragiale, Ioan Slavici, Mihail
Sadoveanu &
Alţii[2].

Un volum relevant este şi *KOMMOS. Procesiune pentru histerectomie* (2018) de Iuliana Lungu. Escortat simbolic de texte semnate de Angela Marinescu, Nora

1. Medeea Iancu, *Delacroix este tabu: suita românească*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2017, pp. 84-85.
2. *Idem*, *Delacroix este tabu : Amendamentele lirice*, Editura frACTalia, 2019, pp. 243-244.

Iuga (care, fără a fi feministe, au influențat semnificativ poezia scrisă de femei în România) sau Medeea Iancu, volumul dramatizează într-un scenariu bogat în referințe culturale (inclusiv prin titlul ce trimite la tragediile antice, semnificând dialogul între actor și cor) traumele pe care persoanele identificate ca femei le traversează într-o societate a cărei matrice rămâne patriarhală. Unul dintre texte, „Pangen", chestionează însăși ideea reducerii literaturii la organele genitale (echivalarea penisului cu instrumentul de scris alimentase nu o dată poezia scrisă de bărbați):

literatura nu se scrie
cu organe genitale.
literatura e androgină,
creația e împletire.

mintea e
masculin-feminină.
nu există artă
fără întâlnire.

mintea feminină
poartă
penis
sau
vagin,

în egală măsură,
mintea masculină[1].

Mile End (2016) de Ciprian Popescu (n. 1979) valorifică experiența unui emigrant român în Canada. Volumul alternează forma jurnalului cu cea a poemului. Biografismul său include suplimentar, în raport cu biografismul curent în poezia din România, nevroze culturale, identitare și lingvistice produse de inserția într-un nou mediu. Canada este văzută nu doar ca un spațiu ce solicită instinctele de supraviețuire, de *struggle for existence* (acestea fuseseră, potrivit numeroaselor flashbackuri, testate și în România), ci și ca un spațiu fantastic, ale cărui segmente apar dezarticulate („Ziua 1"):

Cauți plictisit un volum de povestiri scurte canadiene. Nu citești nimic din ce se scrie în noua ta țară. N-ai răbdare de romane cu structuri elaborate, vrei povestiri scurte, fără concluzii majore despre oameni rătăciți, distruși, suspendați într-un timp cârn, un *story* care hașurează zona dintre Plateau, Mica Indie, Mica Italie, Outremont, zona ta personală, vrei un *story* dezlânat despre bicicliști fantaști interesați de modă, câini și ceva moarte spre final, să privești absent prin ochelarii de soare cu arme colorate la ulcerațiile unui soare sfâșietor în Mile End[2].

1. Iuliana Lungu, *KOMMOS. Procesiune pentru histerectomie*, Editura frACTalia, București, 2018, pp. 114-115.
2. Ciprian Popescu, *Mile End*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2016, p. 8.

În fond, textele lui Ciprian Popescu amintesc, în alt moment istoric și în altă țară, de „Budila-Express" de Alexandru Mușina. Optzecistul se simțea alienat și amenințat de viața de navetist în mediul rural, își deplângea ratarea în acest *waste land* pe care comparațiile cu promisiunile Occidentului – umbra acestuia se întinde deasupra poemului ca o țară a făgăduinței – îl făceau și mai deprimant. Protagonistul lui Ciprian Popescu a ajuns într-o formă de Occident, însă acolo se simte la fel de alienat și de ratat ca navetistul lui Mușina („Ziua 36"):

plictisul exasperarea *espionajul*
singurătatea care mă toceşte iarna
pe balconul de pe strada Querbes
aici e casa mea la minus patruzeci
unde mă îmbrac zilnic în țesuturi moarte[1].

Optzeciștii priveau indistinct către Europa și Statele Unite ca spre state ale bunăstării (inclusiv spirituale). Modelul lor era o societate de consum în care ar putea scrie aceeași poezie pe care o scriau în România socialistă. În *Mile End*, Ciprian Popescu își problematizează și el aspirațiile europene, însă o face, silit de realitate, mult mai critic. Europa este văzută acum dinspre continentul nord-american ca un tărâm îndepărtat și oarecum exotic. România nu mai este privită în antiteză cu Europa, ci integrată în acel continent îndepărtat ale cărui rădăcini – sub presiunea realității cotidiene dure din Canada – se volatilizează treptat din amintire („Ziua 42"):

Copiii mei nu apreciază cinema-ul european [...]
Eu, nu știu de ce, încă mă simt european și încerc
Să-i fac și pe ei măcar puțin europeni [...]
Ce nu vreau eu să înțeleg e că, în curând, ei mă vor
Respinge ca pe-un corp străin, european, Un exit.
Așa cum și eu mi-am respins părinții, țara, Europa[2].

Industria liniștirii adulților (2019) de Anastasia Gavrilovici (n. 1995) este un volum cu un aspect „clasic" în raport cu biografismul douămiist, care n-ar fi arătat bizar nici în anii 2000, deși subtilitatea și lipsa de agresivitate a „programului" face din el un volum caracteristic mai curând pentru anii 2010. Flash-uri biografice vag narative, notate cu atenție la detalii, sunt alternate cu gânduri într-o dezordine *casual* ce compun o succesiune de tip flux/reflux în fața realității. Metaforele, deși îmbracă și uniforme suprarealiste, au rolul mai curând de a stabiliza cadrul decât de a-l pulveriza. O stare generală de melancolie este tăiată din când în când prin imagini ce cooptează și produc empatie. Volumul urmărește stadiile de dezvoltare ale unei tinere femei – de la cele romantice până la maternitate. Fără ca Anastasia Gavrilovici să-și declare feminismul, miza pusă pe materialitatea și valoarea vieții concrete – în opoziție cu formele de mistificare politică, masculină etc. – îi oferă un caracter mai degrabă

1. *Ibidem*, p. 45.
2. *Ibidem*, p. 53.

progresist. Un poem („Ce ştii tu despre foame, domnule Patrimoniu?") vorbeşte tocmai despre astfel de lucruri, pornind de la incendiul catedralei pariziene Notre Dame şi reflectând la subiectele cotidiene nu mai puţin dramatice, dar care nu ajung să se bucure de emoţia colectivă puternică resimţită în faţa acelei distrugeri patrimoniale:

> Cum se văd lucrurile de sus, că de jos oricum nu înţelegem nimic
> scria cineva distribuind poza unei drone poliţiste
> cu Notre Dame în flăcări. La 22:05, când focul încă îi
> mistuie acoperişul, câţi nu se gândesc deja la
> potenţialul artistic al acestor imagini iconice.
> Un dramaturg obosit plecat în Franţa spune că tragicul incendiu
> *ne obligă să ne punem întrebări profunde despre sensul dramei.*
> Cum să nu. Un simplu scroll ne arată că, în aceeaşi zi, un
> copil a fost găsit mort în fosa septică a şcolii, dar copilul nu
> e important, avea o istorie de 3 ani, nu de 850[1].

Anastasia Gavrilovici este mai curând sceptic-ironică în raport cu temele poeziei postumane şi cu vocabularul acesteia, problematizate critic în poemul „Natural Born Digitals":

> Pentru noi chinezii n-au inventat încă nimic să ne pună viaţa la loc.
> Nici un shortcut spre fericire, nici o aplicaţie capabilă să
> ne facă mai atenţi la nevoile celor de lângă noi, să ne estompeze
> defectele de fabricaţie. Doar universuri compensatoare, realităţi virtuale
> în care grafica e concepută de bijutieri maniaci şi organizatori
> de nunţi şi botezuri[2].

Poemul este construit pornind de la o imagine din metrou – o tânără femeie însărcinată stă în picioare, negăsind niciun loc liber în compartimentul în care toţi stau cufundaţi în lumea digitală din telefoanele inteligente:

> O corporatistă toată numai Zara şi Massimo Dutti se
> uită la filmuleţe cu un chinez ce repară vase ciobite folosind
> noodleşi instanţi pisaţi, transformaţi într-o pastă solidă cu puterea
> chimicalelor. Are revelaţii brutale, pupilele i se dilată, simt
> că o să dea *like*[3].

1. Anastasia Gavrilovici, *Industria liniştirii adulţilor*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2019, p. 44.
2. *Ibidem*, p. 55.
3. *Ibidem*, p. 54.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 16

Dispersia postumană

Când a citit prima dată la cenaclul Euridice, Andrei Peniuc (n. 1980) a provocat senzaţie, fiind rapid omologat de Marin Mincu ca unul dintre liderii noii generaţii în curs de lansare. Criticul a semnat şi textele de pe coperta celor două volume cu care Peniuc a debutat în 2002, *mic manual de terorism* şi *un animal mic*. Despre acesta din urmă: „Actantul liric divulgă o *extraneitate* perceptivă de extra-terestru catapultat într-un spaţiu ambiguu, tridimensional, în care au loc mişcări ciudate". Într-adevăr, mişcări ciudate pentru parametrii de până atunci ai literaturii române. Într-un mod care anticipează direcţia postumană a poeziei din anii 2010, Peniuc înlocuieşte interacţiunile umane cu interacţiuni abstracte între oameni şi tehnologie; această tehnologie reprezintă un *update* în materie de recuzită a ceea ce G. Călinescu numise „universul poeziei". Un ciclu din *un animal mic* se numeşte „snuff"[1]:

mă poartă microorganismele mişcătoare ca un pat
de furnici mergătoare
las iarăşi totul să treacă ştiu îngerii survolează oraşul
internetul trece prin tâmplele lor
aş zice legătura cu legătura aş zice
închid şi unesc mâinile poate sunt un frate al vostru
şi ne permitem multe unii cu alţii[2].

Poemele – compuse din secvenţe scurte, dar integrate în sintaxa generală a volumului – produc scurtcircuite narative inspirate din cultura de masă occidentală:

eu sunt clientul misterios
îi împuşc cu un revolver masiv şi lucios
iau rola de film şi fug în Hong Kong
acolo începe totul
mă îndrăgostesc de o chinezoaică
o conving să îmi facă puncţie lombară
din coloana mea iese un lichid auriu
ca o lumină a lichidării

1. *Snuff*-ul (film underground în care unul dintre protagonişti este omorât) este un mit urban transformat în trop cinematografic şi literar. Apare în romanul *Particulele elementare* de Michel Houellebecq (1998), tradus în 2001, sau în filmul *8mm* de Joel Schumacher (1999).
2. Andrei Peniuc, *un animal mic*, Editura Pontica, Constanţa, 2002, p. 68.

se lipeşte de oameni şi de obiecte
rămân nemişcat privind pe fereastră[1].

Volumul *mic manual de terorism*, publicat de fapt cu câteva luni înainte de *un animal mic*, trăieşte în spaţiul aceluiaşi minimalism afectiv al vieţii în reţea. Secţiunile poartă titluri semnificative precum „să ne conectăm" sau „în reţea". Este vremea boomului internetului, care începe să se ieftinească şi să devină accesibil şi în România, împreună cu componentele hard ale calculatoarelor (softurile vor continua să fie piratate în masă o bună bucată de vreme). De asemenea, este *momentum*-ul ideii de terorism, epoca post-11 septembrie 2001 : terorismul este aici un slogan provocator (un punct de rezistenţă), dar şi un complement inevitabil al ideii de internet, bazată încă în acel moment – în România, dar nu numai – pe ideea de *download*-uri ilegale, de conectare în afara razei vizuale şi fiscale a sistemului, de *free zone* antiinstituţională. Este începutul unei noi utopii tehnofile (optzeciştii gustaseră şi ei din mistica video şi a maşinilor de scris electrice, nouăzeciştii introduseseră, prin Ion Manolescu & co., ideea de literatură digitală şi de hiperspaţiu, dar douămiiştii sunt primii pentru care tehnologia digitală nu mai este un lux livresc, ci un obiect natural de recuzită). Organele biologice sunt înlocuite cu proteze anorganice :

îţi caut sub piele între jumătăţile creierului
în mijlocul inimii
ştii ce caut ?
o priză o mufă un început bun
cuplajul cel bun prin care
ne dezlegă, zâmbetele ne topim nervii[2].

Sau :

se lipeşte de piele
noua ordine mondială
sigur nu vom face aceleaşi greşeli
îţi vei da cu ulei pe genunchi
şi vei luneca în oraş printre vaiete
vei adulmeca mirosul vei atinge cu gura
trimite fotocopii şi înregistrări
după toate mesajele primite
uneşte-te cu semenii tăi
puterea se naşte-n reţea[3].

Poezia lui Peniuc fredonează refrenele revoluţiei care vine, aşa cum cântecele lui Bob Dylan anunţau în anii '60 – e drept că la altă scară – „timpurile care se schimbă" :

Şi ei se revoltă deodată în McDonalds
ridică mâinile în aer ca la concert

1. *Ibidem*, p. 75.
2. Andrei Peniuc, *mic manual de terorism*, Editura Ziua, Bucureşti, 2002, p. 14.
3. *Ibidem*, p. 48.

te sfidez bestie îți voi demonta cadrele unul câte unul
înființez organismul alternativ sunt șaizecișitrei
sunt supracontrolorul vin vremurile
îmi veți fredona cântecele în minte
cu mintea coborâtă pe diafragmă
sunetul chimic[1].

La mijlocul anilor 2000 Peniuc s-a călugărit împreună cu Adrian Urmanov, extrăgându-se – cel puțin aparent – din lumea literară.

Poetica lui Andrei Peniuc deschide poezia română unor surse marginale (cultura pop a MTV-ului, ilustrată prin cântăreața Britney Spears), care nu mai derivă din marele trunchi al tradiției (neo)moderniste românești (chiar postmodernismul, de la Mircea Cărtărescu la Cristian Popescu, rămăsese în mare pe aceste frecvențe, și nici Marius Ianuș, buzduganul generației douămiiste, cu toate refrenele din poeții beatnici, nu părăsise incinta). Din Andrei Peniuc va descinde – chiar dacă nu direct – poezia principalilor poeți postdouămiiști, Gabi Eftimie, Vlad Moldovan, val chimic, Vlad Drăgoi, Florentin Popa, Cosmina Moroșan. Momentul postuman[2] în poezie corespunde, așadar, unei dispersii inevitabile a referințelor care compuseseră până acum canonul, unei deschideri către surse mai marginale și chiar extraliterare (cum ar fi misteriosul Clutchy Hopkins, un fel de grup Anonymous al DJ-ilor, căruia Vlad Moldovan îi dedica al doilea volum al său, *Dispars*, din 2012). Însă nu doar atât: valul postuman codează versantul poetic al unei schimbări obiective în tehnologia de comunicare. După cum a reamintit Daniel Tiffany în *Infidel Poetics. Riddles, Nightlife, Substance* (2009), obscuritatea în poezie (inclusiv cea modernistă) și-a avut una dintre rădăcini în jargonul impenetrabil al unor clase profesionale interesate în păstrarea secretului. Limbajul tehnologic pe care îl utilizează poeți ca Moldovan are, pe de o parte, o funcție de semnalizare a unei valori subiective (situarea în interiorul acelui limbaj tehnologic), dar și, nu mai puțin, funcția de delimitare, prin intermediul acestui jargon cu siguranță dificil pentru un cititor format în poezia anilor '60-'70, de poeticile anterioare. Dacă poetul postmodern tipic era studentul la Filologie, dacă minimaliștii douămiiști erau de regulă proletari intelectuali atacând sistemul de la margine, poetul postuman poate fi reprezentat prin figura hipsterului – individ integrat nativ în cultura digitală, care însă explorează și integrează ecologic diverse straturi culturale predigitale, „arhaice" în raport cu ceea ce este contemporan.

Poezia scrisă de Gabi Eftimie (n. 1981) în *ochi roșii polaroid. acesta este un test* (2006) marchează revoluționar depășirea poeticii douămiiste, deja schițată de Andrei Peniuc. În prefață, Adrian Schiop sintetizează efectul de noutate provocat de Gabi Eftimie: „În locul unei identități stabile, [...] preferă identitățile

1. *Ibidem*, p. 65.
2. Pentru o discuție locală a termenului din mai multe perspective, vezi Alex Ciorogar (coord.), *Postumanismul*, Editura Tracus Arte, București, 2019. Pentru contextul global, vezi Bruce Clarke, Manuela Rossini (eds.), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016.

fluide, «de tranzit», protezate cu o mulţime de extensii cyber. [...] Nimic despre feminitate, iubit, maternitate, doar un eu fără gen care se regăseşte vag pe terenul prieteniilor asexuate, în rest descriindu-şi cu voce neutră izolarea afectivă"[1]. Tot Schiop notează prezenţa unor „elemente de imaginar techno, prinse în rama unor texte de melodii post-rock, care le dă căldură şi naturaleţe", precum şi reflectarea unor „valori post-grunge – vizibile în inserturile autenticiste pe linia unui neoexistenţialism trashy (izolare, autonomie, depersonalizare etc.)" (în raport cu valorile muzicii rock sau metal ale optzeciştilor şi douămiiştilor), precum şi faptul că preferă „metaforei organismului, pe cea a mecanismului"[2]. Conştiinţa este redusă la un simplu stadiu reactiv, precum în textul „no data" :

mă-nvârt mă lovesc mă-mpiedic de tot felul de lucruri din jur
mă-nvârt mă-mpiedic mă-nvârt în loc
luminile strălucitoare au venit. mintea mea apucă grenade
nu-i nimic ce bine că nu-i nimic asta înseamnă să trăieşti

să mă uit înapoi
aerul să se despartă în două
să intre lent în mine
din gură să curgă saliva
să curgă înapoi saliva
să intre în gură saliva[3].

Dualitatea corporalitate/conştiinţă este conceptualizată în termeni de hardware/software („/linkul./ trimite-mi un cântec să mă adoarmă") :

dar acum nu găsesc linkul magic
nu mă mişc destul de repede
restart restart în continuu[4].

Un text ca „nu prea multe de spus" propune un scenariu euristic, în care cititorul e chemat să umple spaţiile goale în baza unei enciclopedii care nu mai este cea a poeziei româneşti, ci a unei culturi populare transnaţionale (cinematografie horror şi SF, muzică grunge de tip Nirvana etc.) :

acum îmi amintesc din poze alb-negru
cine e fata asta care deschide gura
cine e fata asta care ţipă ca şi când cineva ar asculta-o

– luaţi-mă acasă –

gesticulând
– luaţi-mă acasă –

1. Gabi Eftimie, *ochi roşii polaroid. acesta este un test*, prefaţă de Adrian Schiop, Editura Vinea, Bucureşti, 2006, pp. 5-6.
2. *Ibidem*, pp. 7-8.
3. *Ibidem*, p. 29.
4. *Ibidem*, p. 44.

acum nu am foarte multe de spus (PANICĂ!)
– luaţi-mă acasă –

eu nu vorbesc bine limba asta
aici nu-i nici un stimul

prea periculos să te aventurezi afară
afară nimic nu e viu

şi când o să vină ultima zi
ea va fi înregistrată pe caseta mea

doar praful şi reflexiile
gură-cască cu camere
petrol şi bomfaiere

[aici vine partea zgomotoasă][1].

„Universul poetic" se reduce acum la labirintul cyberspaţial, recepţionat în acelaşi timp pasiv şi paranoic („captivă în worldwideweb"):

ceva
care să mă bage într-o stare
vreau ceva – da ce vreau – ştiu că vreau ceva – da ce vreau
da – vreau să fac ceva

ştiu că trebuie să fac ceva dar ce
să mănânc ceva
bineînţeles să mănânc ceva
doar pentru plăcerea cu care desfac ambalajul
captivă în hiperspaţiu

din coşul de gunoi îmi dau seama ce am mâncat

se pare că nu eu controlez asta[2].

Deşi efectul de noutate s-a mai risipit, volumul următor, *nordul e o stare de spirit* (2014), duce poezia la un nivel calitativ superior. El investighează, într-un decor SF *low-budget*, rutinele dependente de mediul digital ale subiectivităţii („Oraşul de Mesteacăn I"):

În cădere liberă spre Oraşul de Mesteacăn
admiri cu groază peisajul.
Te-ai deconectat, n-ai nici o şansă, ai pierdut legătura.
De acum încolo e silent disco pe veci[3].

1. *Ibidem*, p. 64.
2. *Ibidem*, p. 36.
3. Gabi Eftimie, *nordul e o stare de spirit*, Editura Charmides, Bistriţa, 2014, p. 31.

BCU SCIENTIFIC CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Unele poeme par experimente de deprivare senzorială („de ce îmi place să mă îmbrac cu hainele străinilor"):

nu înţeleg ce tot mormăie acolo,
membrana e albicioasă, ba e albastră, nu se vede prin ea.
micuţul corp ghemuit se zbate şi scoate zgomote simpatice,
de bebeluş. pe fond de scâncet redat printr-un filtru robotizat,
bărbatul apucă mâna consoartei sale şi o flutură drăgăstos

mă întunec, nisipul intră în lentilă, zdrobeşte mecanismul ermetic
vocea Stăpânului mă strigă din căşti
(îşi trage masca pe ochi îmi face semnul obscen cu limba lansează plasa arahnidă)
tresar de câte ori aud prima bătaie în geam deşi o anticipez
exact după ce se aprinde lumina afară[1].

Un experiment în siajul *Blood Electric* de Kenji Siratori (jocuri lingvistice *à la* James Joyce placate pe un imaginar tehnologic cyberpunk) este poemul „tetsuo copilul de fier":

portul spre un univers mecanic corpul distorsionat încă din
stadiul de embrion **jocul a fost transplantat**
drogul în formă de embrion a fost transplantat **maşina**
sufletului a fost ataşată la linia sinucigaşilor
încă de atunci
ăsta e noul despre care n-am ştiut niciodată că e aici canalele dna **intenţia ucigaşă**
a maşinii
linia sinucigaşilor cronici
absorb şi inhalez
ochii sticloşi alunecă pe obiecte
mă încurc cu structuri recombinatorii elimin viaţa şi capul meu
învelişul care stoca şi apăra înainte şi creierul
continuă să cânte să erodeze corpul se goleşte compulsiv
elimină viaţa
dar nu, nu, **fără fluide corporale**
îmi trebuie un fond **gol, blank** care să grăbească **exterminarea**
să golească infobiţii care s-au blocat chiar deasupra glandei
da aşa îmi place mie să pierd vremea

o maşină generatoare, supraîncărcată, urlând[2].

Este o poezie care valorifică noua ontologie relaţional-obiectuală inspirată din opera lui Bruno Latour, un exerciţiu de cartografiere a noilor spaţii create de tehnologia digitală în universul fizic şi mental – un voiaj printre liste de obiecte, însoţit de o reflecţie în surdină asupra (non)sensului noilor sintaxe informatice („societé electronique"):

1. *Ibidem*, p. 23.
2. *Ibidem*, p. 66.

nici google nu ştie chiar tot.
(atenţie la selecţie !
Prea multă informaţie !)
căcat.
Sigur, există şi alte moduri de a-ţi distrage atenţia,
să stai în grădină cu arma în mână, ţintind asupra unui punct imaginar.
Sigur, există camioane mari care scot fum
maşini de război,
tropote,
gemete,
flauă-pauă,
ekologiskt och närproducerat,
haine la comandă,
căţeluşi de buzunar,
peruşi în colivii de aur,
bărci de agrement,
bere nefiltrată,
sinteză modulară,
logo, poker pe dezbrăcate,
telecomanda din mână,
anchete sau investigaţii,
ajutor social,
sfârşitul vieţii pe planetă aşa cum o ştim în momentul de faţă[1].

Sputnik în grădină (2020) păstrează tropii postumani:

Ochii mei se autocorectează, văd scena următoare.
Autocorrectul măsii, displayuri idioate.
Răceala lucrurilor din jur e atât de exactă, atât de nemiloasă, încât simt că atunci când mă sustrag din peisaj,
o să las un mulaj în aer, un gol în formă umană[2]

însă reflecţia se mută în zona ecologiei şi a pastelurilor – desene digitale după natură. Această linie de evoluţie fusese iniţiată de altfel încă din volumul anterior. Descoperirea naturii şi construirea unei filozofii ecologice reprezintă la Gabi Eftimie o soluţie de ieşire din zgomotul grunge al primului volum şi din labirintul informaţional al celui de-al doilea. Este o formă de cristalizare identitară, de situare a eului – din a cărui configuraţie designul digital nu dispare – în spaţiul liniştitor al unei conştiinţe colective naturale, care nu anulează individul, ci îl integrează într-o respiraţie mai largă. Dacă *nordul e o stare de spirit* era construit preponderent în jurul unor imagini glaciale şi iernatice, *Sputnik în grădină* traversează prin cele trei cicluri din care este compus („Spaţii verzi", „Vară verde-albastră", „Playlist de toamnă") straturile unor anotimpuri mai verzi şi mai solare, favorizând o senzorialitate mai relaxată şi mai receptivă.

Stilul lui Vlad Moldovan (n. 1981) mixează registre eterogene şi influenţe care vin din cultura underground, în special din muzica electronică. Volumele sunt

1. *Ibidem*, pp. 16-17.
2. Gabi Eftimie, *Sputnik în grădină*, Editura OMG, Alba Iulia, 2020, p. 23.

construite în jurul câte unui concept iradiant. Titlul volumului *Blank* (2008) trimite la spaţiile albe şi la indeterminările care (dez)articulează poemele, dar şi la CD-urile goale pe care pot fi inscripţionate informaţii dintre cele mai diverse („Blank"):

E această lume
şi ea trebuie înţeleasă:
pe jos au zburat pietricele şi
au umplut colţurile străzilor.

fiecare a avut şi pierde acum
din când în când ieşim în oraş
şi natura înnebuneşte.

Cu trei cuvinte,
afară e bine
am pedalat şi am ajuns la lac,
am vrut să vorbim şi
am uitat[1].

Titlul volumului următor, *Dispars* (2012), mizează pe un concept explicitat astfel de autor: „Provenind din latină (unde sensul prim e acela de «fără termen de comparaţie», inegal), disparsul a precipitat tot ceea ce cartea aceasta încearcă să desfăşoare: un haos proaspăt şi dinamic ce ne premerge şi ne însoţeşte spaţiul vital"[2]. Poemele integrează inovator, cu distorsiuni culturale şi lingvistice asumate, imersiunea noilor limbaje *social media* în rutinele contemporane. Chiar şi atunci când Vlad Moldovan mimează formal cuplarea la o retorică „poetică" recognoscibilă de către cineva care a frecventat istoria poeziei româneşti (inclusiv narativitatea douămiistă), sensul preluării stă în deturnarea retoricii vampirizate. De pildă, „Cântec dezesperat" pleacă de la o invocaţie anacreontică („O, inima mea") subminată imediat prin introducerea succesivă a unui ingredient parodic („tu vacă"), a unui trop suprarealist („în tine păcăne popcorn"), a unei secvenţe narative de desen animat („apar lujeri şi diluează şi se subţie/ fără oprelişti"), de roman vetust („m-ai trimis/ în colonie să ţin contabilitate") şi de film de acţiune („fă rost repede de o macetă"), pentru ca sfârşitul să revină la stilistica vetust-anacreontică („Cântec dezesperat"):

O inima mea tu vacă
în tine păcăne popcorn
apar lujeri şi diluează şi se subţie
fără oprelişti.
O inima mea tu pe mine ai ştiut
cum să mă iei şi m-ai trimis
în colonie să ţin contabilitate.
Fă bine inimă şi uneşte-te cu jena asta

1. Vlad Moldovan, *Band I*, Editura frACTalia, Bucureşti, 2018, pp. 30-31.
2. Elena Vlădăreanu, „Vlad Moldovan: «Ce filozof sa iau cu mine pe o insula pustie? Mai bine un briceag!»", *Suplimentul de cultură*, nr. 376, 2012, online: http://suplimentuldecultura.ro/7949/vlad-moldovan-ce-filosof-sa-iau-cu-mine-pe-o-insula-pustie-mai-bine-un-briceag/

cu tipul radical din apropiere
fă rost repede de o macetă
căci lama sa fi-va de mare folos
în următoarele secunde[1].

Mixajul, tehnică prin care unități de informație artistică sunt recodificate și extrapolate într-o nouă dimensiune, de regulă aflată în raport de *non sequitur* cu sursa, este principala tactică a lui Vlad Moldovan. De altfel, volumul îi este dedicat DJ-ului underground Clutchy Hopkins. Ultimul Bacovia, cel dezarticulat și incontinent, vorbind în dodii, i-a inspirat pe mulți – șaizeciști, șaptezeciști, optzeciști, chiar douămiiști. Dar unda lui cinetică post-mortem n-a intrat într-un peisaj mai bizar decât cel pe care-l servește Vlad Moldovan în *Glitch* (2017). Deși poezia lui Vlad Moldovan e plină de ecouri și refrene, toate sunt prelucrate într-un stil care le transformă în pixeli pe monitorul său. Bacovia aduce în *Glitch* dezarticulare, Ion Barbu neologisme și pasaje obscure, cutare poet neomodernist din anii '70 participă cu un refren, în timp ce hip-hop-ul oferă un tempo, un ritm ambiental susținut de versurile tăiate scurt (cu impactul percutant și derutant al unor aforisme *fuzzy*) și de rimele căutat imperfecte. *Glitch* e la bază artă-colaj, ca jazzul, organizată prin intermediul unor opoziții brutale în esență, dar anulate de poet prin masterizare. Pe de o parte apar globuri disco, tripuri narco, sisteme de operare, RPG-uri și muzică electronică; de cealaltă parte – reverii bucolice; de o parte scandări rap, de cealaltă – manele rescrise modernist (o *contradictio in adjecto*, în fond, dat fiind că modernismul este întotdeauna „înalt"). Neologisme și barbarisme tehno sunt tăiate de câte un cuvânt cvasiabsent din repertoriul douămiist și postdouămiist. Iată, de pildă, cum începe poemul „Electronische Bauhaus":

Ieși din cețuri
de haznale
ele atârnă fără sorginte
pe pâraie captatoare
curcubee chemicale.
Între schimburi –
chihlimbar și azot în
nimburi.

Și mai spre sfârșit:

Durerea nu robește
paloarea iese castă
cu irizări plăpânde
spre sufletul cel frânt.
Comorile din lujeri,
brândușe de pe dealuri
electric luminate's
de-a fulgerului valuri

1. Vlad Moldovan, *Band I*, p. 108.

străjeri d'eternă moarte
şi clipe ferecate
din când în când în cânt[1].

De o parte „curcubee chemicale" (neologisme tehnologice tratate în manieră steampunk, prin cooptarea unei palori retro), de cealaltă „lujeri", „brânduşe", „cânt". Cuvinte ca acestea din urmă nu mai apar în poezia douămiistă importantă – cu excepţia neobucolicului Andrei Doboş sau a lui George State, care testa în *Crux* tot nişte distorsiuni perverse cu fals aspect retro; n-ar trebui uitat aici nici Florentin Popa, al cărui volum de debut *Trips, heroes & love songs* avea de asemenea o puternică componentă retro, *via* muntenismelor deturnate de pe linia Anton Pann şi Ion Barbu, instrumentată ofensiv prin intersectarea ei cu un imaginar tehnologic recent. *Glitch* e un amestec de coduri de programare şi de realitate butaforică. Diagramele alfanumerice verzi din *Matrix* curgând peste o poieniţă bucolică – iată genul de supraimpresiune care produce pastelul din „A star flyes":

Nu e strobo
Nu e nici zăpadă muiată
de ultima ajustare
a stelei
dimineaţa.
Acum dă-ţi drumul
prin diagramele saturate
ale districtului.
Învaţă să pătrunzi
elementii de susţinere
nu te pierde în releveu[2].

Un alt exemplu e „Calypso 2", în care un joc video e „povestit" pe turaţia dementă a unui vocabular arhaizat/regionalizat, oricum aflat într-un contratimp căutat cu subiectul. Ici-colo poate fi recunoscut portretul unui corporatist IT de succes („Miez") sau ghicit conturul unui voiaj provocat de ecstasy („Zile de pastile", „D'Ethos"). Multe secvenţe rămân opace, dar şi această opacitate face parte din ofertă.

Un alt moment marcant pentru depăşirea douămiismului este volumul *umilirea animalelor* (2010) de VAL CHIMIC (pseudonimul Valentinei Chiriţă; n. 1983). Poemul „noctarium" poate fi citit ca artă poetică:

în ultimul compartiment al metroului,
îmi imaginez cum viteza înfinge pereţii
peisajul dilatat ca un airbag
peste care se lasă corpul moale,
inima atletică, inutilă

1. *Ibidem*, pp. 157, 159.
2. *Ibidem*, pp. 165-166.

o vedere cu podul brooklyn
înainte de culcare

vreau pe cineva care să mă entuziasmeze,
să mă facă să îmi ţin calmul, numai pentru asta
şi l-aş iubi

distanţa se măreşte între mine
şi cei asupra cărora m-am înşelat,
(viteza prevăzătoare cu care maşinile
intră şi ies dintr-un oraş, benzi paralele şi
nici un incident)

nevoia de a şti că în întuneric
ar trebui să pornească un motor
şi niciodată o inimă
panoul de siguranţă se aprinde de unul singur
peste linia de producţie
prezenţa umană are nervii secţionaţi,
mâinile tocite până la umeri,
e învingătorul cu capul tăiat căruia
mediul nu-i solicită nimic

ridicolă această cerinţă a imaginaţiei.
lichidul stă îngheţat în etuve
neoanele scaldă în ape limpezi
geamurile încăperilor transparente[1].

Se observă, în primul rând, stilul relativ alb al textului. Predomină substantivele şi verbele. Adjectivele nu deranjează sensul de bază al substantivelor. Figurile de stil aproape lipsesc: o comparaţie precum „peisajul dilatat ca un airbag", în loc să producă, aşa cum se obişnuieşte, deturnare semantică, reajustează, dimpotrivă, alonja „abstractă" a combinaţiei „peisajul dilatat". O singură ruptură în compacteţea discursului poate fi notată prin versurile „o vedere cu podul brooklyn/ înainte de culcare": acest gând rătăcit reprezintă unul dintre foarte rarele ecouri intertextuale cu baza în *mainstream* strecurate în poezia lui val chimic – o poezie mişcată în schimb de valuri subterane/underground venind din literatura SF, din diverse *lyrics* & muzici ori din prospecte corelate cibertehnologiei recente. În acest sens seamănă cu poezia scrisă de Gabi Eftimie – şi ea tehnofilă. Revenind la „podul brooklyn", referinţa la Hart Crane este „rătăcită" într-un discurs în care astfel de referinţe sunt rarisime, dar ea nu e deloc întâmplătoare. Poemul „Podul Brooklyn" al americanului raporta trecerea unei zile newyorkeze, cu tot fluxul ei uman, eterogen şi fluid, la referinţa metalică şi statică a podului. În fond, schema lui val chimic în „noctarium" nu e alta; pentru a nu mai vorbi de versurile din textul lui Crane („Dintr-un metrou, o pivniţă

1. val chimic, *umilirea animalelor*, postfaţă de Bogdan Perdivară, Casa de Pariuri Literare, Bucureşti, 2010, p. 20.

sau pod/ Spre parapet grăbeşte un nebun; / Se-apleacă, bluza-i şuieră în vânt"[1]) care fac o legătură directă cu metroul din „noctarium". Prima strofă instalează cele două coordonate ale poemului. Prima ţine de mişcare şi viteză, în regim atât fizic, cât şi imaginar; a doua, de imaginea inimii, ce va fi reluată şi tradusă ulterior prin imaginea mecanică a unui motor. Vocea aparţine unui personaj urban care circulă cu metroul, unui corp pasiv şi „moale", cu o inimă, deci, „inutilă". Mişcarea subterană provoacă, printr-o serie de asocieri, mişcarea gândurilor dinspre prezentul blazat către un viitor descris de mici dorinţe emoţionale („vreau pe cineva care să mă entuziasmeze") sau către un trecut marcat de regrete („distanţa se măreşte între mine/ şi cei asupra cărora m-am înşelat"). Această din urmă mişcare către trecut este tradusă prompt într-o imagine de natură mecanică, a maşinilor înscrise într-un trafic fără „niciun incident"; abordarea va fi continuată prin secvenţa următoare, conţinând aprofundarea reveriei mecanomorfe prin substituirea dezirată a inimii (denotând afectivitate vulnerabilă) cu un motor ce pare să promită predictibilitate, siguranţă şi „airbag" – imaginea acestuia, strecurată în primele versuri, nu este, iată, întâmplătoare). Fantasma este împinsă către ultimele consecinţe: substituirea umanului printr-o simplă piesă mecanică angrenată în producţie. (Se poate vedea aici o versiune *new tech* a ataraxiei şi totodată un argument contra foucaultienilor pentru care conceptul umanului se schimbă odată cu paradigma tehnică.) Deja reveria privată atinge ideologicul, părând că recreează, păstrând proporţiile, faimoasa secvenţă din *Timpuri noi* al lui Chaplin. În acest punct se vede o diferenţă faţă de poezia primilor douămiişti, care era trivial-politică în sensul că încorpora politicul ca referinţă negativă concretă, ca greaţă faţă de Iliescu, Năstase, PSD ş.a. Dar această lehamite nu devenea aproape niciodată într-atât de abstractă încât să fie ideologică. La Gabi Eftimie şi val chimic alienarea – care este una dintre temele principale – e transpolitică, în sensul în care e produsă de un sistem mai mult conceptual decât real. Lucrul se vede şi în cel de-al doilea ciclu al volumului, „umilirea animalelor" („noctarium" face parte din primul ciclu, „zilele cu femeia chimică"), compus din monologuri feministe. Revenind la poemul citit până acum, împingerea către ultimele consecinţe a reveriei mecanomorfe are rolul operaţiei numite reducere la absurd, sfârşind prin a se autoinvalida; personajul îşi ia seama şi reintră în realitatea din care „plecase". Poemul sfârşeşte pe muchie, adică ironic şi în buclă, întrucât decorul metroului în care se întoarce e în acelaşi timp unul supraexpus, accelerând deci insecuritatea („neoanele scaldă în ape limpezi/ geamurile încăperilor transparente"), cât şi unul artificial, precum fantasma tocmai părăsită ca „ridicolă", dar fără airbagurile acesteia. Un sfârşit ce pare că trimite la filmul *Collateral* (2004), reflecţia lui Michael Mann despre singurătatea metropolitană pornind de la ultima noapte din viaţa unui *killer*, terminată într-un metrou din Los Angeles. Alt text reprezentativ este „MIT":

copilul-mami şi copilul-tati au ieşit ţinându-se de mână.
când vagonul metroului s-a pus în mişcare
mi-am dat seama că oamenii de cancer erau aproape.

1. Hart Crane, *Podul Brooklyn*, traducere de Rodica Mihăilă şi Irina Grigorescu, prefaţă de Rodica Mihăilă, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 34.

nu din presimţire sau dintr-un fior se apucaseră de lucru, ci
dintr-o dorinţă de compensare,
aşa cum marea atrage ţintele pneumatice

din depărtare au stârpit ţipetele de plăcere ale copiilor,
casele au rămas goale, ţesuturile de celuloid
au atacat membranele fără apărare

vorbeau despre necesitatea de a
fi mai mulţi odată

din inconştienţă şi din desfrâu
şi-au lăsat sculele la vedere,
aşa că am profitat până la capăt de tot
copiii au mers la vulcanizare
şi şi-au umflat capul

la final, după satisfacere chinuită,
au tăiat la nivelul solului fiinţele noi,
capilarele au împânzit pământul până la miez[1].

„MIT" (titlul poate trimite fie la Massachusetts Institute of Technology, fie la sensul de „poveste") este unul dintre poemele cele mai obscure ale volumului; oricum, sensibil mai dificil decât „noctarium", care, în termeni de construcţie a scenariului, nu era mult diferit de pastelurile lui Alecsandri (decor iniţial – evaziune provocată de un element al decorului – reîntoarcere în spaţiul iniţial, îmbogăţit printr-un mic adaos anecdotic). Nici aici nu apar prea mulţi tropi – de fapt, doar o comparaţie; stranietatea e instalată din capul locului, prin substantive care îi ţes impenetrabil realitatea, şi se păstrează, cvasiimpermeabilă, până la capăt. Relatarea este de o răceală perfectă; nicio urmă de emoţie sau de implicare. Poemul mizează pe suprapunerea perfectă dintre un scenariu sexual (pe traiectoria *desfrâu – sculele – satisfacere*) şi un scenariu al exterminării – de factură, să zicem, SF-apocaliptică (succesiunea *oamenii de cancer – ţintele – au atacat – fără apărare – au tăiat*). Dublul sens al cuvântului „sculele" (de penis şi de instrument), plasat în miezul poemului, este cât se poate de caracteristic pentru intenţiile lui. Interpretările sunt, desigur, mai numeroase decât cele două secvenţe de bază amintite aici. De pildă, în prima strofă, culeasă în italice, pot fi găsiţi sâmburii unei interpretări care trimite la un scenariu infantil, de tip „joaca de-a mama şi de-a tata", aşadar de explorare timpurie a sexualităţii. Poemul ar fi, deci, o parafrază foarte amortizată a gesturilor cunoscute, transferate unor copii. O altă posibilitate stă în unificarea celor două scenarii în versiunea poemului ca „descriere" a unui act sexual protejat – care extermină astfel, din proiect, „nenăscuţii oameni" de care vorbise un poem de Nichita Stănescu.

1. val chimic, *umilirea animalelor*, p. 26.

Alex Văsieş (n. 1993) s-a lansat începând cu sfârşitul anilor 2000, în cadrul unor festivaluri, sub identitatea Oana Văsieş. Deşi aceste poeme vor fi publicate abia în 2016 în volumul *Oana Văsieş*, poetica valului postuman atinge în poezia lui Văsieş una dintre formulele cele mai timpurii şi mai stabile. Ea a fost descrisă în felul următor de Ştefan Baghiu, un martor şi actor al undergroundului din Cluj în jurul lui 2010:

> Tehnica Oanei Văsieş aducea mult cu cele testate de Gabi Eftimie, Vlad Moldovan sau Val Chimic, a căror poezie opera ermetic, lapidar şi foarte des într-un soi de fals dicteu tehnicizat. Aş descrie, de altfel, acest stil de lucru [...] prin tehnica LIDAR: o tehnologie militară la bază, care redă mediul nu prin a-l filma, ci prin calculul distanţelor faţă de obiectele din jur şi recompunerea imaginii acestora în funcţie de aceste coordonate. Principiul de lucru poate primi diverse tratamente şi încadrări şi poate de asta e tentant: reflex stilistic al alienării postumane, rizom elegiac al poeziei conceptuale sau codaj sentimental în căutarea unei postsinceităţi[1].

Această metodă poate fi găsită în *Lovitura de cap* (2012), volumul cu care debutează Văsieş. Realitatea este privită aici ca un cod alfanumeric, aşa cum robotul T-800 din *Terminator* citea mediul ambiant. Până şi sexul este tradus în parametri de performanţă hardware, ca şi cum ar fi vorba de un joc video ale cărui cerinţe de sistem pot ajunge să suprasolicite calculatorul („Doi hackeri la mal"):

> Mai strălucitor decât fasciculul ce mişcă pe ecran,
> scriptul lor va curăţa lumea.
> Se ating rostogolindu-se pe pătură,
> nu-i depăşesc marginile.
> E Pyhton + Java + Perl,
> când îi linge sânii şi îi bagă două degete,
> şi mult mai mult,
> e că o să crape placa.
> Procesarea.
> Traducerea informaţiei care o să convingă la exces
> şi corporalitate.
> Pâlpâie împreună ca o luminiţă
> ce rulează-n unitate.
> De unde nimeni nu-i poate ridica,
> scriptul ăsta – lumea lipsită de interogări
> şi chei primare.
> Râul curge mai departe, infectat,
> are zgomotul unui cooler.
> După erori şi câteva binare,
> ea îl masturbează cu picioarele –
> prima lor probă.
> Apoi un generator de IP care să închidă portiţa[2].

1. Ştefan Baghiu, „Un şantier necesar", *Cultura*, nr. 6, 2017; online: https://blog.revistacultura.ro/2017/04/15/alex-vasies-oana-vasies-review-de-stefan-baghiu/
2. Alex Văsieş, *Lovitura de cap*, Editura Casa de Pariuri Literare, Bucureşti, 2012.

În *Instalația* (2016), o astfel de filozofie duce la o forțare paranoică a interpretării realității, în care par că sunt ascunse tot felul de indicii, de recompense și de *easter eggs* („Pozitronul din camera cu ceață"):

Stau în genunchi și lucrez grădina
știind că voi fi recompensat.
Stau până seara târziu,
când din loc în loc strălucesc becuri albe,
pe care le-am pus așa încât privite de sus să fie un mesaj.
Patru oameni într-un automobil avansează
dintr-un punct într-altul, ca-n jocuri, spre finalul stagiului,
unde eu îi aștept cu băuturi reci[1].

Piesa de vârf a volumului se numește „Cum se câștigă un trofeu":

După ce am zis familiei că m-am lăsat,
că vreau să mă retrag definitiv la moșie,
dar înainte, când deja nu mai ieșeam,
și-au luat toți mâna care mă conducea.
Când n-am mai ținut datoriile și mă scuzam
că plec vinerea la bolnav, unde nu pot
lucra la conspect și nu-mi ies reacțiile-n
comunicante, chiar înainte, când nu
dispăream cum aș fi vrut, dar bani aveam,
televizor în fiecare anexă, și nici o grijă
ori asociere s-o exploatez la institut.
Deci, simultan cu încrucișările
(pentru familia superioară ce urma să fie:
când grijeam eu de producție și mi
s-a cerut cotă – în vara dulce din vară),
când urcam cu greu marginea șanțului
și curățam podețul cu pensula parcă, de
mă lăudau toți. Iar bunăstarea alături,
ținându-mă la distanță de undă. Îmi făcusem
planuri, profit exponențial în perete –
și fix în logica în care se ridica praful,
cum altădată îmi ascundea făpturi,
civilizația s-a-ntins până la balcon, până
sub bărbie, difuzând din partea umbroasă,
ferită de căldură, prin plasma unde mi-am
făcut contur de fată din brișcă, prin igrasie.
Pentru cei care s-au dat la aurul zilelor
și l-au topit, și l-au turnat în forme,
și l-au purtat la gât. V-ați aruncat în bazin
când se lăsa seara și umbrela se unduia.
Ați coborât panta fără să vă vorbiți,
dar în căști mari diferențe nu erau.
Cine a ascultat distracția l-a-nchis în mijlocul ei

1. Alex Văsieș, *Instalația*, Editura Cartea Românească, 2016, pp. 29-30.

şi fără minte voi, când cu bocancii aţi lovit,
aţi spart gresia. În coloană aterizarea-n colonie;
grădina prietenului care anunţase petrecerea
aţi devastat-o, pe ritmul crezut că vine din
Internet, dar venea din animale care
găsiseră breşa în gard pe întuneric.
Luaţi de miracol în torent, noaptea
vă atingeaţi pe sub apă şi râdeaţi despre
evidenţe urmărind stelele cum dispar
mai repede ca niciodată.
Iar eu la fel, în vara dulce din vară,
priveam la specia uitată în provincie
şi îmi făcea plăcere ca o iubită,
că se mişca speriată-n stufăriş
şi nu ştia că e privită[1].

Acest poem-nuvelă simulează naraţiunea într-o zonă de realism (cu alunecări induse prin vocabular în zona bucolicului – „când grijeam eu de producţie şi mi/ s-a cerut cotă – în vara dulce din vară"). Dar de fapt produce în spaţiul textului o zonă de război prin care comprehensiunea cititorului este hărţuită şi provocată. Această zonă minată semantic este obţinută prin elipse în materie de informaţie oferită cititorului; printr-o coordonare sintactică care creează diverse forme de *non sequitur*, conducând prin hipo-înţelegere într-o zonă de suspiciune paranoidă; printr-un amestec de naraţiune prozaică şi de metafore poetice („Pentru cei care s-au dat la aurul zilelor/ şi l-au topit, şi l-au turnat în forme,/ şi l-au purtat la gât"), dinamizat prin rime introduse pe neaşteptate; prin combinarea unui vocabular tehnic contemporan cu unul vetust, a unui repertoriu de obiecte din zona tehnologiei de azi cu un repertoriu de obiecte inactuale; prin construcţii lexicale violent artificiale, la limita agramatismului („grădina prietenului care anunţase petrecerea/ aţi devastat-o, pe ritmul crezut că vine din/ Internet").

Trips, heroes & love songs (2013), volumul de debut al lui Florentin Popa (n. 1989), conţine un cocktail specific valului postuman: imaginar tehnologic recent altoit pe linia lingvistică retro a muntenismelor lui Anton Pann şi pe decoruri din provincia română contemporană (Câmpina, Ploieşti, Mănăşturul clujean). Un pastel tipic pentru o astfel de fuziune este „Câmpina (2)":

bâzâit de albine peste pepeni
pereţi cu nume love plus şi egal
liceence cu vipuşcă-n crăpătura fustei
fumând furiş în spate la ferometal

cutii cu discuri de vinil topite în faţa unei case cu grifoni
şi trandafiri de fier forjat, crăpată, strânsă numa-n iederă
şi flori de castan printre casete de atari 2600 şi jaluzele
un nu te supăra frate cu pioni spălăciţi jaluzele cu aţe putrede[2].

1. *Ibidem*, pp. 23-24.
2. Florentin Popa, *Trips, heroes & love songs*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2013, p. 26.

Jocurile video violente, muzica heavy-metal și săbiile laser din *Star Wars* oferă efecte luminoase disco pentru o inventivitate verbală inepuizabilă, pe o paletă lexicală neîntâlnită de la Mircea Cărtărescu, în care neologismele fuzionează cu muntenismele și arhaismele. Produsul pare un trip halucinogen sau un coșmar de intensitatea lumii în descompunere din *Ubik* de Philip K. Dick. Intertextul are o amplitudine mirobolantă, aspirându-i în aceeași mișcare (care comprimă sonorități retro și imagini futuriste, decoruri și intimisme din realitatea imediată și extrapolări futuriste) pe Arghezi, Cărtărescu sau autori de SF apocaliptic („Trip ε. 1. Căci vine"):

suflul fricii îmi zboară măduva din oase
pogorându-se dintr-o amanita muscaria de flăcări
cu maieul numai zdrențe și sânge
mă-nmoi, biscuit în ceai fierbinte de tei
și toată mobila e neagră – pe canapea:
bălți de onix topit – degetele mele lasă unde
tu vino și mă ascunde

căci vine – furtuna sparge geamuri în depărtare
împroșcând pereții cu cioburi – vine lăsând în urmă
curcubee de hemolimfă, clinchetind din fiecare segment
al corpului, cu șaișpe fotoreceptori, pulverizând lumina sub apă
ca o stomatopodă ce-și rotește ochii în pedunculi
curios și crud

mă voi lipi de perete, mă voi face greu de scos
ca o crustă de nes întărit pe inoxul linguriței
ca un ac pe un fund de sertar, rătăcit între nasturi
de ebonită, creme râncede și ațe
tu ține-mă-n brațe

aprinde lanterna subțire și dă-mi să o țin
fluture de fosfor verzui, căci lumina e o morfină
foșnește-mi foi de paris match, cu miros de scorțișoară
și plicuri de ceai, și ține de pendulul ceasului
și derulează-mi casetele pe deget
și strânge-mă la piept să nu privesc în spate
și ascunde-mă-n brațe
frate[1].

Aceste heterotopii (vizibile și în poemul citat anterior) reflectă de fapt procesul eterogen și rapid care a marcat adolescențele din anii 1990: o trecere pe *fast forward*, un salt de la jocurile și imaginarul comunismului („Nu te supăra, frate") la jocurile și imaginarul postcomunismului în curs de sincronizare cu capitalismul occidental (console Atari, filme science-fiction de serie B, muzică heavy-metal). Urmează *Efrafa* (2017), un fel de operă rock împărțită în trei cicluri: *Elil*, *Inlé*,

1. *Ibidem*, p. 53.

Owsla. Cele trei cuvinte provin din romanul lui Richard Adams *Watership Down* (o cestă fantasy de tip *Hobbitul* lui Tolkien cu iepuri în loc de hobbiţi) şi acolo îşi găsesc sensurile: *Elil* înseamnă duşman, *Inlé* e un fel de Hades al iepurilor, iar *Owsla* denumeşte elita iepurească. Pe cale de consecinţă, primul ciclu din *Efrafa* e cel mai violent, cu atacuri verbale la adresa unui duşman sau a altuia, al doilea e mai melancolic, plângând iubiri pierdute, iar al treilea e un ciclu familial, în care sunt citaţi şi câţiva prieteni poeţi (Vlad Drăgoi şi alţii). Pentru a complica referinţele, mottourile celor trei părţi sunt *lyrics* ale formaţiei *crust punk* Fall of Efrafa (tot un omagiu *Watership Down*), care între 2006 şi 2009 a scos trei albume numite *Owsla*, *Elil*, *Inlé*. În volumul lui Popa pot fi găsite şi agresiuni de tip rap (precum în textul de deschidere, „eu nu mai scriu man"); şi oftaturi erotice de tip Cărtărescu în anii '80; şi plonjeuri familiale în genul Vlad Drăgoi („tataie/ nu a murit de boală/ ci numai de ruşine că nu-şi găsea un rost,/ ca un windows instalat dă cinci ani care merge/ şi face ce ştie, doar că încet şi prost"); şi glume în stilul lui Dan Sociu („şi simţi putere în lucrurile mici/ când eşti Dracula şi sugi sânge din ţânţari", „o mie de dupamiezi cu lumină tihnită uleioasă/ de soare reflectat în măsline mamut"); şi referinţe ultrasaturate de tehnologie şi jocuri video *à la* Vlad Moldovan sau Vlad Drăgoi („avem streamuri bitwise între noi şiraguri/ avem ochi sub lentile-oceli de insectă/ jumate întorşi ca nişte chei de argint/ avem hife de scâncet prefăcute în synth/ am vată stropită cu mercur în piept/ am hidrargir pe timus, am creierii faguri// am atât dex în mine că nu mă prind când mor"; „sub cerul ca un blue screen of death aşteptând/ să se încarce luna, sacadând în blocuri verzui"); şi fraze extrem de melodice („seara lasă katakana de-ojă şi acid lisergic/ peste Kogălniceanu – bandă irizata de VHS/ tencuieli năpârlesc ca glazuri de corn magic/ în vapori de console, în aburi de NES"); şi pasaje de deşert *trash*. Pot fi găsite (precum în „prieten-corb" – un fel de „Puiul" lui Brătescu-Voineşti rescris în cheie postumană) până şi pasaje ultrasensibile, în stilul poemelor lui Iordan Chimet din poemul „Lamento pentru peştişorul Baltazar". Această diversitate nu este însă efectul unui amestec produs de colportarea unor influenţe. *Efrafa* este foarte compact – conţine multitudini, dar fără ca vocea poetului să-şi piardă diferenţa specifică („la fratele robert"):

> turturelele Disney dau rotocol
> uguind fa minor pă pervazu la giam
> „cipcirip e mişto dar totuşi ce-i viaţa?"
> cu ochi mari dă copil le zic nu ştiu man
> gen să naşte dân futai şi să fute cu-alcool
> şi n-am lacrimi nici palme să-mi acopere faţa
> îngerime în ou şi omletă-n cavou
>
> tu frate Robert trebea să fii om nou
> şi-ai fugit în Suedia să te faci una cu ceaţa
> plm faci în Skanstull la cinci dimineaţa
> cu un zâmbet electric. şi ce cântec eclectic
> îţi îngână pe tâmple roţile dă metrou?[1]

1. Florentin Popa, *Efrafa*, Editura Charmides, Bistriţa, 2017, pp. 90-91.

Cărtărescu, de pildă, nu apare clonat, ci recreat. Așa cum Cărtărescu însuși manevra în *Levantul* ADN-ul poeziei românești, *Efrafa* imaginează ucronic ce ar fi scris Cărtărescu în anii '80 dacă în loc de iubite fantasmatice ar fi strâns în brațe o consolă Atari, iar creierii i-ar fi fost transformați în jeleu moale nu de feromonii amplificați ai unui București inexistent, ci de bomba cu fragmentație care este Facebook-ul [„MDCHEXM01 (părbogat)"]:

de la băieței de aluminiu patinat
întepenind cu degetul întins spre pisici de aramă
pășind tiptil pe frontoane dorice
la maculaturi de sticlă
de la restaurante giuvaer în surpături cu șiraguri
străzi genoveze idilice pictate pe pereții lor exteriori
ca un Voronеț al capitalismului[1].

beatitudine (eseu politic) (2017), al doilea volum de poeme al Cosminei Moroșan (n. 1989), după debutul timpuriu cu *AgesexlocationPLS* (2006), exploatează noua subiectivitate imersată în rețele virtuale și în muzica electronică în care găsește o sursă de inspirație și emulație. Are un profil depersonalizat, multiform, protezat cu extensii chimice sau digitale. Decorul său e spațiul de dincolo de oglinda monitorului sau perimetrul narcotic din cluburi. *beatitudine* este și un manifest politic în măsura în care transferă corporalitatea femeii tradiționale către o *persona* activă sub formă de *flow* informațional, de prezență multiplă, transindividuală, dedicată cu o fermitate în același timp subtilă și *razorblade* consolidării unui spațiu comunitar în care să atingă și să trăiască starea de fericire potrivit propriilor repere și rețete. E o dezarticulare decisă a corporalității din poezia douămiistelor (Elena Vlădăreanu & co.). Această plutire pe deasupra unui relief fluid se regăsește și în forma poemelor Cosminei Moroșan: cel puțin la prima citire, acestea rămân aproape integral opace. Ca într-un SF *hardcore*, e nevoie de un timp de acomodare pentru a începe să distingi un contur familiar. Dar acolo unde sensul e pe faza de *teasing*, ritmul și tăietura impecabilă a textelor țin atmosfera interactivă la maximum („orango"):

În relieful porno
infectăm bunkere.
Fața înjumătățită de insolație e celălalt
mai emoționant
în bucuria *dincolo de orice*.

Se prăjesc în amintiri
e necesar să inventezi un joc
(nu sunteți la limita supraviețuirii, dar ți se pare că totul
duce într-acolo)
recolectând impresii
cu fața unui pilot care își va pierde capul

1. *Ibidem*, p. 16.

pentru că peisajul de o secundă
e prea frumos.

Toate-s spulberate în ochii tăi
ca-n focurile unei lupte nocturne.

Curcubee ce-amestecau cruciați
ca prin cărți personajul însuși e salvarea lui;
fetițele râd încă.
băieții atribuie dume.

O bătălie când nu câștigă nimeni
sub pleiade, pleiade de lumini:

o mare răscoală ce surprinde orașul

și-o fracțiune-a diferenței: cât scăpasem ocropuri,
(îngreunați și de dorul prânzului)
ne mângâia
nebunul[1].

E foarte posibil ca poezia viitorului să arate măcar în unele aspecte ca în *Softboi mimosa* (2019), micul volum de debut al lui Tudor Pop (n. 1999): comunicare feliată în microlinii paralele, comunicare sincopată care împrumută volatilitatea mediului digital, o formă mixtă de artă în care cuvântul pierde în fața emoji-ului („Selfcare"):

Dezvolți această incapacitate teribilă
De a face styling

Cu șansa de a merge prin spațiu
Având calitate plăcută

foarte emo

Implicând efect subtil
: Contrast nu definiție angulară):

Așa vreau să fiu
Moale gol În
lumina mică

aceste minunate câmpuri cu secară
Doresc să mă scufund în ele

rapiță*[2].

1. Cosmina Moroșan, *beatitudine (eseu politic)*, Editura Nemira, București, 2017, pp. 61-62.
2. Tudor Pop, *Softboi mimosa*, Editura OMG, Alba Iulia, 2019, p. 40.

RCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O poezie care și-a pierdut „universalitatea" odată cu referințele înalte și de fapt odată cu toate referințele inteligibile dincolo de microcontexte, de fetișuri personale, de sloganuri publicitare și de mărfuri de consum. Plus multă relaxare sexuală queer/nonnormativă. *Softboi mimosa* e una dintre verigile finale dintr-un proces de asamblare și cristalizare inițiat în anii 2000.

Conceptul din *Larvae*, debutul lui MIRCEA ANDREI FLOREA (n. 1996), evoluează pe două linii care au în comun ideea de transformare: biologicul privit ca substanță plastifiată și biologicul privit ca substanță supusă descompunerii. Pe de o parte, întâlnim o natură trasă în plastic („înspre periferie iarba deja s-a uscat, e rafie") și o reducere a contactului cu realitatea la jocuri video și la abilități de programator. Pe de altă parte, găsim organisme atacate de larve, supuse și ele unei transformări ce le va converti în petrol și apoi în plastic. Procesul este deci ciclic. Altă mișcare caracteristică volumului stă în reducerea umanului la stadii nonumane din lumea animală sau obiectuală:

când mă trezesc, văd doar o pâclă
verzuie, ceţoasă, lumina ţipar
ce se ondulează pe geam, ca și cum
apartamentul ar fi fost teleportat în ocean
sau mai degrabă într-unul din acvariile
adânci, nespălate de mult, în vitrinele
petshop-urilor

mă ridic și te caut, prima dată observ
mobila plastifiată, mă gândesc
că asta ai făcut tu în timp ce dormeam
ai plastifiat și sterilizat, îți auzeam
mișcările în somn, dar nu înțelegeam

te găsesc cu mască pe față, eviți
contactul vizual. arunci mâncarea
din frigider, spui că te-ai săturat
că tot ce mâncăm e prefabricat

ești nervoasă, dar lasă
răcoarea artificială
să te încetinească

te plimbi din cameră în cameră, te oprești
în poziții ciudate, ești păianjen, cuibărit
pe tavan, acum ești ficus, rhododendron
stabilă mediului tău, acum ești mantisa
vrei să dispar

you're a natural

cauți o gazdă, ieri ai fost larvă, curând
vei fi pradă, ești nervoasă, dar lasă

răcoarea artificială
să te încetinească

muşte se adună la gurile de aerisire

laba piciorului ţi se mişcă
ca o insectă captivă
între lamele de sticlă[1].

Suficient de inconfortabil pentru a se asorta cu 2020, anul în care a fost publicat, *Larvae* are şi o componentă fundamental ironică (aceasta nu îşi refuză nici umorul în versuri precum : „îmi bag capul sub apă, nu văd nimic/ ascunde-te, vin"). Mircea Andrei Florea are o inteligenţă abstractă şi în acelaşi timp extrem de prezentă în detalii. El execută o miniaturistică de haiku placată peste o perspectivă panoramică asupra realităţii care i se refractă prin ochelarii Google. Volumul este elocvent pentru fuziunea perfectă dintre biografism şi repertoriul postuman atinsă la sfârşitul anilor 2010.

Deniz Otay (n. 1993) afişează în *Fotocrom Paradis* (2020) o *persona* glacială traversată de o afectivitate minimală. CV-ul ei prezintă „o fată artefactă" care îşi explorează bula de realitate ca pe o coloană de cifre, ca pe un „spectacol de mare risc", ca pe un show de astronomie şi astrologie privit cu răceală ştiinţifică şi interes ezoteric („Encounters & War") :

Creatura neolitică se apleacă peste fată
şi se întinde complet.
Atunci, proiectez o capitală abandonată
asamblată să fiu artilerie de coastă,

e un festival şi mă învârt la cazane
setez pentru boală şi dezavantaj
maşinărie, mă îndrept înainte
nu am alte arme.

Încorporez fisura din fugă
în corpul care se arată –
caricatură cu blândeţea pusă pe faţă
transformat în închipuire în artă.
Lentoare desfăşurată ca viteză,
abia la final te înţeapă insecta[2].

Toate aceste ipostaze ale controlului şi răcelii, semne ale unui supraeu colonizat de un imaginar SF traversat de *aliens* şi fiinţe robotice, semnalează şi dorinţa de a camufla vulnerabilităţi şi emoţii care în altă etapă istorică ar fi fost exprimate diferit.

1. Mircea Andrei Florea, *Larvae*, Casa de Editură Max Blecher, Bistriţa, 2020, pp. 48-49.
2. Deniz Otay, *Fotocrom Paradis*, Editura OMG, Alba Iulia, 2020, p. 57.

Prin *Fotocrom Paradis*, valul postuman pare să-şi fi atins faza finală a expansiunii. Stilemele poeziei postumane celebrează, într-o manieră adesea ezoterică şi glacială, încărcată de referinţe din zona SF, în care până şi intertextul cu poezia română clasică are un aspect de mutant, decuplarea noilor identităţi de la sensurile antropocentrice ale vechiului umanism. Reţelele digitale sau reţelele naturale din biosferă reprezintă tot atâtea moduri de integrare şi de reconfigurare identitară, de multe ori într-un sens mixt, în care naturalul şi artificialul fuzionează indiscernabil.

Pentru a nu se transforma însă în autoparodie, această poezie va trebui să evolueze stilistic şi conceptual dincolo de zona de confort în care s-a stabilizat. Oricum, a schimbat deja faţa poeziei din România. Iar influenţa sa, transferată şi asupra unor poeţi şi poetici din afara acestui val (începând cu biografismul minimalist), va continua să fie activă pentru o vreme.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY

90 de volume de poezie reprezentative pentru perioada 1990-2020

1. Liviu Antonesei, *Căutarea căutării* (1990)
2. Mircea Cărtărescu, *Levantul* (1990)
3. Mircea Dinescu, *Moartea citeşte ziarul* (1990)
4. Florin Iaru, *Înnebunesc şi-mi pare rău* (1990)
5. Eugen Cioclea, *Alte dimensiuni* (1991)
6. Angela Marinescu, *Parcul* (1991)
7. Viorel Padina, *Poemul de oţel* (1991)
8. Magda Cârneci, *Haosmos* (1992)
9. Judith Mészáros, *Îngeriada* (1993)
10. Alexandru Muşina, *Aleea Mimozei nr. 3* (1993)
11. Marta Petreu, *Poeme neruşinate* (1993)
12. Emilian Galaicu-Păun, *Cel bătut îl duce pe Cel nebătut* (1994)
13. Mircea Ivănescu, Iustin Panţa, *Limitele puterii sau Mituirea martorilor. Un roman rusesc* (1994)
14. Ion Monoran, *Locus periucundus* (1994)
15. Ioan Es. Pop, *Ieudul fără ieşire* (1994)
16. Cristian Popescu, *Arta Popescu* (1994)
17. Constantin Acosmei, *Jucăria mortului* (1995)
18. Vasile Baghiu, *Febra* (1996)
19. Marin Sorescu, *Puntea (ultimele)* (1997)
20. Mihail Vakulovski, *Nemuritor în păpuşoi* (1997)
21. Caius Dobrescu, *Deadevă* (1998)
22. Sorin Gherguţ, *Time Out* (1998)
23. T. O. Bobe, *Bucla* (1999)
24. Mariana Marin, *Mutilarea artistului la tinereţe* (1999)
25. Marius Ianuş, *Manifest anarhist şi alte fracturi* (2000)
26. Liviu Ioan Stoiciu, *Poemul animal* (2000)
27. Adela Greceanu, *Domnişoara Cvasi* (2001)
28. Elena Vlădăreanu, *Pagini* (2002)
29. Daniel Bănulescu, *Daniel, al rugăciunii [prima jumătate a anului]* (2002)
30. Ionel Ciupureanu, *Krampack* (2002)
31. Andrei Peniuc, *mic manual de terorism* (2002)
32. Dan Socius, *borcane bine legate, bani pentru încă o săptămână* (2002)

BOOKS UNIVERSITY LIBRARY

33. Dominica Drumea, *Crize* (2003)
34. Ruxandra Novac, *Ecograffiti* (2003)
35. Adrian Urmanov, *Poeme utilitare* (2003)
36. Şerban Foarţă, *Fractalia* (2004)
37. Sebastian Sifft, *Smintirea* (2004)
38. T. S. Khasis, *Arta scalpării* (2005)
39. Herta Müller, *Este sau nu este Ion* (2005)
40. Octavian Soviany, *Scrisori din arcadia* (2005)
41. Bogdan Ghiu, *(Poemul din carton) Urme de distrugere pe Marte* (2006)
42. Gabi Eftimie, *ochi roşii polaroid. acesta este un test* (2006)
43. Simona Popescu, *Lucrări în verde sau Pledoaria mea pentru poezie* (2006)
44. Radu Vancu, *Biographia litteraria* (2006)
45. Ruxandra Cesereanu, Andrei Codrescu, *Submarinul iertat* (2007)
46. Andrei Bodiu, *Oameni obosiţi* (2008)
47. Svetlana Cârstean, *Floarea de menghină* (2008)
48. val chimic, *umilirea animalelor* (2010)
49. Bogdan Lipcanu, *fuck tense* (2010)
50. Ioan Moldovan, *Mainimicul* (2010)
51. Ion Mureşan, *cartea Alcool* (2010)
52. Ionuţ Chiva, *Instituţia moartă a poştei* (2011)
53. Andrei Dósa, *Când va veni ceea ce este desăvârşit* (2011)
54. Ştefan Manasia, *Motocicleta de lemn* (2011)
55. Răzvan Ţupa, *poetic. cerul din delft şi alte corpuri româneşti* (2011)
56. Marius Chivu, *Vântureasa de plastic* (2012)
57. Vlad Moldovan, *Dispars* (2012)
58. Bogdan-Alexandru Stănescu, *Apoi, după bătălie, ne-am tras sufletul* (2012)
59. Margento [Chris Tănăsescu], *Nomadosofia* (2012)
60. Ştefan Baghiu, *Spre Sud, la Lăceni* (2013)
61. Bogdan Coşa, *O formă de adăpost primară* (2013)
62. Ovio Olaru, *Pilotul* (2014)
63. Romulus Bucur, *Arta războiului. Poeme vechi & noi* (2015)
64. Teodor Dună, *obiecte umane* (2015)
65. Dmitri Miticov, *Dmitri : genul cinic* (2015)
66. Radu Andriescu, *Când nu mai e aer* (2016)
67. Andrei Doboş, *Spiro* (2016)
68. Nora Iuga, *ascultă cum plâng parantezele* (2016)
69. Iulia Militaru, *Confiscarea bestiei. O postcercetare* (2016)
70. Radu Niţescu, *Dialectica urşilor* (2016)
71. Ciprian Popescu, *Mile End* (2016)
72. George State, *Crux* (2016)
73. Alex Văsieş, *Instalaţia* (2016)
74. Răzvan Andrei, *Jazz pentru iguane* (2017)
75. Dan Coman, *Insectarul Coman* (2017)
76. Vlad Drăgoi, *sergio leone* (2017)
77. Medeea Iancu, *Delacroix este tabu : suita romînească* (2017)
78. Claudiu Komartin, *Douăsprezece secunde până la dispariţia luminii* (2017)
79. Cosmina Moroşan, *beatitudine (eseu politic)* (2017)

80. Florentin Popa, *Efrafa* (2017)
81. Yigru Zeltil, *Ulei de palmier* (2017)
82. Daniela Hendea, *Acordor de teremin* (2018)
83. V. Leac, *monoideal* (2018)
84. Iuliana Lungu, *KOMMOS. Procesiune pentru histerectomie* (2018)
85. Timotei Drob, *Tone de aur* (2019)
86. Gabriela Feceoru, *Vorbesc din nou pozitiv şi din nou pozitiv* (2019)
87. Anastasia Gavrilovici, *Industria liniştirii adulţilor* (2019)
88. Tudor Pop, *Softboi mimosa* (2019)
89. Mircea Andrei Florea, *Larvae* (2020)
90. Deniz Otay, *Fotocrom Paradis* (2020)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a cincea

Specificul transnaţional

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 17

Hărți transnaționale

„Last night I dreamed I was in Bucharest."

John Ashbery

„Gypsy Jigsaw" (2000), episodul al şaselea din al doilea sezon al serialului TV canadian *Relic Hunter*, este localizat în România. Însă această localizare este absolut fantasmagorică sociocultural (presupuşii cetăţeni români sunt înarmaţi până în dinţi ca în Statele Unite), geografic (prin prezenţa unui munte numit Pentruk) şi istoric (apare un castel „medieval" blestemat al „regelui romilor" – inspirat vag în cheie gotică de *Castelul din Carpaţi* al lui Jules Verne –, familia regală numindu-se Lazlo). Bucureştiul prezentat în acest episod este unul curat cărtărescian: în el apare în mod fantezist un cimitir catolic numit The Sisters of Mercy of the Angels (care adăposteşte mormintele romilor); acolo, statui reprezentând îngeri culisează pentru a deschide drumul către artefacte inestimabile îngropate cu mult timp în urmă.

Un astfel de puzzle[1] este tipic atât pentru croşetarea postmodernă de referinţe anacronice şi atopice, cât şi pentru fantasticul în care se scaldă România în ochii unui occidental. Acest fantastic este uneori comutativ. Unul dintre poemele cele mai cunoscute ale lui Dan Sociu face o conexiune amar-ironică, prin intermediul unei perechi de pantaloni second-hand[2], între spaţiul meschin din Botoşani, fragilizat de grija zilei de mâine, şi Berlin, un oraş-fantasmă la care tânărul poet se

1. Un alt exemplu apare în romanul lui San-Antonio *La matrone des Sleepinges* (1993): „Madame Léocadia Van Trikhül, baroneasă belgiană şi negustoreasă de arme, negociase cu răposatul Ceauşescu instalarea unui uriaş depozit de armament într-o mină abandonată din Carpaţi. La decesul subit al dictatorului, ea vine în România să recupereze cheia pomenitului depozit, dar planurile îi sunt dejucate de valorosul San-Antonio, care o şi arestează la Craiova" (Dodo Niţă, „San-Antonio în România", *Vineri*, nr. 16, 1999).
2. Puterea de cumpărare redusă a românilor în raport cu pieţele şi mărfurile occidentale a deschis drumul magazinelor second-hand – mărfuri occidentale la preţuri accesibile. În romanul *Dincolo de frontiere* (2002), Sorin Stoica vorbeşte de „un magazin de televizoare «Second hand la mâna a doua». Preventiv, nu pleonastic. Când au adus aici prima oară televizoare, oamenii au crezut că *second hand* e chiar o marcă de televizor şi-au cumpărat în neştire". Mărfurile second-hand nu circulă într-un singur sens. În volumul de reportaje *EI: Aventuri cu extremişti* (traducere de Alex Cistelecan, Editura Art, Bucureşti, 2019), Jon Ronson povesteşte despre o licitaţie din 1999 care scoate la vânzare hainele lui Nicolae Ceauşescu. Licitaţia a fost organizată de guvernul României, aflat în plină criză, care vrea

gândeşte ca la un Eldorado al libertăţii („În timp ce mă cert cu o proastă de funcţionară"):

revoluţia rave se naşte şi moare
undeva departe de mine. [...]

Nu-mi pasă de cultura rave
dar mi-e ciudă.
Miha m-a trimis să votez pentru că
zicea ea
primarul s-ar putea să-mi numere ştampilele
de pe buletin
la următoarea audienţă.
Frica de ziua de mâine – şi de poimâine
şi de restul vieţii – ne face stupizi
vicleni, bizantini.

Diseară, când ea o să-mi spele pantalonii
primul lor proprietar
îndopat cu energizante
o să coboare pe străzile Berlinului
să danseze[1].

(Un poem complementar, semnat tot de Sociu, conectează printr-un obiect vestimentar – o pijama *made in China* – spaţiul românesc în care copiii duc o existenţă fragilizată economic cu cel asiatic în care copiii sunt exploataţi pe larg: „14:30, fiica mea doarme./ Fetiţele care i-au fabricat pijamalele/ sforăie uşor/ la celălalt capăt al lumii"[2].)

Însă, revenind la „Gypsy Jigsaw", ignoranţa *lor* cu privire la *noi* este un punct sensibil. Pentru români, ai căror parametri de cultură generală presupun preponderent referinţe occidentale, lipsa de reciprocitate a Vestului în ce priveşte cunoaşterea României a rămas un subiect lezant. Atunci când vizitează Statele Unite, Octavian Paler se declară umilit de reducerea României la referinţele Dracula sau Ceauşescu:

> mă gândesc la sondajul de opinie făcut pe Broadway, de corespondentul unui ziar românesc, din care rezultă că strada americană nu ştie, de fapt, mai nimic despre noi. Cel mult, a auzit de legenda sinistră a lui Dracula, de „un general sau un preşedinte dement care a sfârşit prin a fi împuşcat", acesta fiind Ceauşescu, sau de mititei şi sărmăluţe. În rest, răspunsurile date la întrebarea „ce ştiţi despre români şi despre România?" mi-au provocat o stare care oscila între disperare şi umilinţă. Unii ne-au plasat prin America de Sud, iar alţii aflau cu acel prilej că existăm. Un

să mai obţină nişte bani de buzunar. La ea participă tot felul de bogătani occidentali cu figuri de *freaks* atraşi de brandul Ceauşescu-Dracula.

1. Dan Sociu, *Vino cu mine ştiu exact unde mergem*, pp. 78-79. Vezi şi Sibelan Forrester, Elizabeth S. Forrester, Magdalena J. Zaborowska, Elena Gapova (eds.), *Over the Wall/After the Fall: Post-communist Cultures Through an East-West Gaze*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.
2. Dan Sociu, „Shanghai truelove ltd.", în *Vino cu mine ştiu exact unde mergem*, p. 85.

poliţist a stat o clipă pe gânduri, încurcat, după care a zis, pe jumătate glumind, pe jumătate serios: „O luaţi pe prima stradă la dreapta, vă duceţi la aeroport, vă urcaţi în avion, coborâţi în Europa şi mai întrebaţi". Să râzi? Să plângi? Nu credeam că ignoranţa americanilor, în ce ne priveşte, e atât de mare. Şi noi care, la sfârşitul celui de-al doilea război mondial, i-am aşteptat, ani la rând, să ne vină în ajutor![1]

Desigur, astfel de rânduri au o doză semnificativă de ridicol într-o cultură română care, cu minime excepţii, ignoră senin culturile unor ţări vecine ca Bulgaria, Serbia, Croaţia, Slovenia, Ungaria, Cehia, Slovacia etc. În generaţiile mai tinere de scriitori problema rămâne prezentă, dar într-o manieră mai relaxată decât la Paler. Iată cum sună, într-un roman recent, întâlnirea dintre două galerii de fotbal, una română şi alta italiană, pe teritoriul primeia, în Bucureşti: „vin câţiva băieţi. Par italieni. [...] Le zâmbim frumos. Ne zâmbesc, dar nu-i râsu' lor. Le e frică. Oraş străin, estul Europei, SIDA, Balcani, ţigani, peşti, exotic, Ceauşescu, sălbăticie, Hagi le bubuie aleatoriu ca nişte haştaguri prin cap"[2].

De fapt, mai întotdeauna centrul modifică topologia periferiei. Indiferent de informaţia cu privire la periferie care ajunge în centru, acesta din urmă o va rescrie în funcţie de realismul său specific – un realism structurat de felul în care îşi investeşte raporturile de putere şi de cunoaştere în relaţie cu acea periferie. Să luăm un film de serie B ca *6 Bullets* (2012). Avându-l în rolul principal pe Jean Claude Van Damme, pelicula este plasată în Chişinău, dar filmată în Bucureşti. Astfel, raţiunile practice ţinând de producţie (România era o ţară ieftină pentru industria cinematografică şi, ca parte din UE, mai accesibilă decât Basarabia) au creat o serie de distorsiuni în lumea ficţională din *6 Bullets* – un *patchwork* în care Bucureştiul recognoscibil este transformat într-un Chişinău ficţional prin plasarea de inscripţii chirilice, iar drumul către „graniţa cu Ucraina" invocat în film duce de fapt într-o locaţie de la fosta închisoare Jilava. Lumea reală, cu raporturile ei geoeconomice, a creat spontan o deformare în sistemul suprastructurii.

Alteori parametrii distorsiunii ţin pur şi simplu de clişeele „orientaliste" care presetează discursul occidental, oricât de bine intenţionat ar fi:

> atunci când scrie despre Moldova (şi o face rar), mass-media occidentală (nu doar *mainstream*-ul – *Le Monde*, *Der Spiegel*, *The Guardian*, *Jamestown Foundation* – ci şi unele publicaţii de nişă precum *Le Monde Diplomatique*) folosesc, în discursul despre ţară, tropii ordinari eurocentrismului cu accente imperiale: teritoriu la margine, câmp de bătălie între Occident şi Rusia, spaţiu incert, criză identitară nesoluţionată etc. În acest discurs spaţiul Republicii Moldova este văzut ca fiind unul aproape „gol", lipsit de consistenţă şi coeziune, iar locuitorii regiunii ar fi „nehotărâţi", „schimbători", „suferind de grave crize identitare" ce pot fi rezolvate doar prin intervenţia unui actor extern puternic etc.[3].

Când românii ajung ei înşişi în poziţia de a media reflectarea „noastră" în ochii „celorlalţi", lucrurile nu stau mult diferit. Iată exemplul scriitorului de limbă germană Cătălin Dorian Florescu. Romanul său *Bărbatul care aduce fericirea*

1. Octavian Paler, *Don Quijote în Est*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994.
2. Dinu Guţu, *Intervenţia*, Editura Polirom, Iaşi, 2017, p. 13.
3. Vitalie Sprînceană, „Mercenari în luptele altora sau scurtă istorie a Moldovei post-sovietice", în Emanuel Copilaş (coord.), *Sfârşitul istoriei se amână*, p. 294.

(2018)[1] e construit în cheia unui realism integrativ, care conectează spații aparent divergente (zona din Delta Dunării și New York) în arcul unui timp de aproape un secol. Povestea este spusă, alternativ, din perspectiva unui bărbat american de peste 50 de ani și a unei femei din România de 40 care se întâlnesc într-un teatru pustiu de pe Broadway, imediat după atentatul împotriva Turnurilor Gemene din 11 septembrie 2001, și își relatează viețile. Mai precis nu viețile lor, ci ale unor înaintași (bunicul bărbatului, mama femeii) – care și-au pus însă amprenta asupra biografiei lor atât de decisiv încât propriile lor vieți și-au pierdut orice substanță, sunt simple acte repetitive și inhibate în umbra familiilor. Bunicul bărbatului a crescut orfan în New Yorkul periculos și insalubru (un dublu al Londrei dickensiene) de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX, învățând să împrumute identitățile cele mai convenabile și să fie, în funcție de context, catolic irlandez sau evreu emigrat din Galiția ori italian; vânzător de ziare sau ajutor al unui crescător de gâște sau criminal. Mama femeii a crescut în zona Delta Dunării – Sulina în anii '20-'30 ai secolului trecut, nutrind visul bovaric de a emigra din România în Statele Unite – aspirație retezată cu cruzime de realitate, căci în locul Americii visate va sfârși într-o leprozerie unde, totuși, va reuși să dea naștere unei fete. Cele două fire acoperă, așadar, un secol. O fac însă, poate inevitabil, mai mult la modul turistic. Informațiile asupra New Yorkului și asupra României sunt raportate la enciclopedia cititorului german prin trucul titlurilor de ziar pe care personajele le citesc de-a lungul cărții – iar aceste titluri conțin preponderent *info*-uri familiare unui germanofon (de pildă, cutare premieră a dramaturgului Gerhart Hauptmann – un nume mai curând indiferent altor spații). Apoi, majoritatea personajelor au un aspect preponderent ilustrativ, fiind mai mult idei de personaje (etnice – Evreul, Irlandezul, Lipoveanul –, caracterologice – Răufăcătorul, Matroana, Micul Lustragiu – etc.) decât identități definite suficient de complex pentru a depăși impresia de încropiri fluente de cuvinte. Ca *topping*, se adaugă un anumit idilism – un idilism al mizeriei, al melancoliei, al nefericirii în care se zbat personaje simple, destine zdrobite. Viața e crudă, zice pe de o parte romanul lui Florescu (și o face izbutind câteva pagini realmente emoționante – în special cele dinspre final, când femeia duce cenușa mamei în New York, pentru a-i împlini tardiv visul american), dar pe de altă parte același Florescu nu se poate abține să lege toate firele, să conecteze toate simbolurile, să netezească toate asperitățile, să le lustruiască astfel încât să reflecte emoții nu atât pozitive, cât simplist-motivaționale. O combinație de realism și *romance*, de Dickens și reclamă la ciocolată.

1. Cătălin Dorian Florescu, *Bărbatul care aduce fericirea*, traducere de Mariana Bărbulescu, Editura Humanitas, București, 2018.

Capitolul 18

Conectivitatea globală

La ieşirea din comunism, România priveşte cu speranţă către Europa[1], din care îşi doreşte să facă parte, şi către Statele Unite ale Americii[2]. Integrarea culturală este însă un proces la fel de dificil precum integrarea sociopolitică. Cantitatea discuţiilor de după 1989 privind „europenitatea literaturii române" trădează un complex legat de obsesia de a nu fi percepuţi „doar" ca balcanici (sau nu suficient de europeni)[3], dar şi dezinteresul pentru vecinii prea „periferici",

1. Pentru o istorie conceptuală a acestei relaţii după al Doilea Război Mondial, vezi Armin Heinen, „Imaginile Europei – imaginile României (1945/1948-2008)", în Victor Neumann, Armin Heinen (eds.), *Istoria României prin concepte*, pp. 275-298.
2. În 1997 România ratase admiterea în NATO. Formaţia Timpuri Noi sintetizase în piesa „Maricica", de pe albumul *Basca abundenţei* (1998), dinamica geostrategică a României: „Când a luat-o pe Mar'cica/ De la bărbatul cel dintâi/ I-a tot promis marea cu sarea,/ Tot ce-a promis uite că nu-i// (Refren) N-a to-, NATO, n-a tolănit-o de-ajuns./ N-a tolănit-o de-ajuns". Iată, în câteva *lyrics* cu un caracter sexist marcat, istoria trecerii României – privită ca femeie multiplu vulnerabilă – din zona de influenţă a fostei URSS în cea a NATO. Filmul lui Cristian Nemescu *California Dreamin' (Nesfârşit)* (2007) este şi el un ecou târziu al unor astfel de obsesii, mergând până la rădăcina fenomenului – fantasmele româneşti legate de venirea eliberatoare a americanilor după cel de-al Doilea Război Mondial.
3. Vezi Mircea Cărtărescu, „«...escu»" (text publicat iniţial în *Frankfurter Rundschau* în 1997, la deschiderea Târgului de carte din Leipzig, şi preluat ulterior în *Lettre internationale*, ediţia românească), în *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli*, p. 203: „Doar a zecea parte dintre poeţii români au scris o poezie comandată de regim. În rest, poezia a fost la fel de liberă ca şi în Occident, în ciuda cenzurii. Suprarealism, neo-avangarde, postmodernism – nimic din experienţele fireşti din «lumea civilizată» nu au fost «altfel» la noi. Cea mai bună proză românească din ultimele două decenii este profund influenţată de postmodernii americani: Barth, Pynchon, Coover. În cei mai negri ani ai dictaturii lui Ceauşescu cercurile literare studenţeşti produceau o extraordinară literatură *underground*, liberă de orice constrângere. Niciun vers şi nicio frază din scrierile mele de până în 1989 nu le-aş fi scris altfel în Germania de Vest sau în Statele Unite. Proiectele mele literare au continuat netulburat şi după căderea comunismului. Din punctul meu de vedere, prin urmare, nu sunt adevărate frumoasele fraze pe care le auzi adesea la unii intelectuali mai vârstnici «comunismul a fost un pustiu cultural», «toţi suntem vinovaţi», «încă purtăm germenii comunismului în noi» etc. Poate că ei cred asta. Dar generaţia mea s-a născut liberă şi limbajul ei a fost de la început limbajul Occidentului. Tocmai acest limbaj (pe care-l împărtăşesc şi mulţi dintre autorii mai vârstnici) este, azi, bunul nostru comun cel mai de preţ, al tău, drag cititor al acestor rânduri, şi al meu. Nu *diferenţa*, ci *asemănările* dintre noi mi se par importante. După ce vom cădea de acord asupra lor, vom avea timp să vorbim şi despre diferenţe".

de felul Ungariei[1] sau Bulgariei. Imperativul transferării acestei obsesii într-o formă reală reprezintă una dintre invariabilele care traversează întregul câmp cultural postcomunist, de la naţionaliştii primitivi[2] până la elita intelectuală pro-europeană. Spectrul variază între vechi complexe de inferioritate (cunoscutul fatalism al autoderiziunii semicoloniale) şi la fel de vechi complexe de superioritate (în special provenind din zona protocronist-naţionalistă, dar nu numai – Constantin Noica lansase deja în anii '80 expresia „Germania untului", prin care înţelegea depreciativ Occidentul materialist, opus României, în care, după Noica, se putea face cu adevărat cultură[3]). Însă poate fi observată şi o mai constructivă lipsă de complexe, manifestată – uneori fie şi la modul utopic – prin diferite strategii de străpungere a pieţei globale. Aici pot fi distinse două poziţii: cea colectivă şi cea individuală. În prima pot fi integrate grupuri precum A Treia Europă din Timişoara (Cornel Ungureanu, Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş ş.a.), care a scos cărţi, volume colective, reviste, a organizat colocvii pe tema Mitteleuropa, valorificând moştenirea habsburgică şi multiculturală – i.e. mai europeană şi mai integrată – a zonei Banatului[4]. Pentru cea de-a doua situaţie este reprezentativă

1. „Nu prea am răbdare să mai citesc unguri. Îi cam înţeleg şi pe occidentali că e greu să fii interesat de poveşti care se petrec în locuri cu nume stranii între oameni cu nume şi mai stranii, şi care reacţionează straniu de tot în împrejurări complet obscure", scria Cărtărescu în jurnal pe 26 noiembrie 2000 (*Jurnal II. 1997-2003*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 179).
2. Vezi pledoaria lui Mihail Diaconescu (care altfel îi rezervă cuvinte aprige lui E. Lovinescu, a cărui teorie a sincronismului, presupunând în primă fază imitaţia, ar propovădui „atitudini umile şi subalterne" şi ar fi fost „vacuumatic umflată de câţiva panegirişti recenţi ai săi") pentru „Homo europaeus" („o realitate morală, civică şi spirituală ireversibilă") şi pentru „Europa unită de mâine", care „va fi mai bună, mai dreaptă, mai umană" (Mihail Diaconescu, „Naţionalism şi europenism", în *Istorie şi valori: studii, comunicări, eseuri, articole*, Editura Ministerului de Interne, Bucureşti, 1994, pp. 24-33). Şi un conspiraţionist tracoman precum Pavel Coruţ este pro-UE. În *Octogonul contra Statului Islamic*, un dialog între spionii români şi o spioană austriacă sună astfel: „— Stai mai pe margine, fetiţo! [...] Nu e nevoie să-ţi rişti viaţa de familie în această vânzoleală planetară. — Dar voi v-o riscaţi. — *Noi suntem bărbaţi. Avem un jurământ de credinţă faţă de România şi Uniunea Europeană*" (Editura Ştefan, Bucureşti, 2014, p. 55, sublinierea autorului).
3. Potrivit lui Pleşu, pentru Noica „varianta optimă a unei ambianţe culturale fertile era Germania Democrată. A fost o dată în Berlinul de Est (pentru că era mai uşor să se întâlnească acolo cu cineva care venea din Germania de Vest), şi s-a întors halucinat de «echilibrul» perfect obţinut, din punctul lui de vedere, de «ţara prietenă»: nici sărăcie, nici bunăstare. Atât cât să găseşti fără dificultăţi creion, gumă, hârtie, mâncare «categorială» – brânză, pâine, carne –, mai bine ca la noi pe scurt, strictul necesar, dozajul perfect al bunurilor, cât să nu împiedice activitatea intelectuală. Orice e sub acest nivel – în speţă, România de atunci – nu e ce trebuie, orice e peste – Occidentul de atunci, Elveţia etc. – nu e ce trebuie" („Din păcate, la noi, elitele culturale au tendinţa să se identifice cu cele politice", interviu cu Andrei Pleşu realizat de Dan C. Mihăilescu, în „Litere, Arte, Idei", supliment al ziarului *Cotidianul*, 19 noiembrie 2001, reprodus în Andrei Pleşu, *Din vorbă-n vorbă*).
4. Pentru o perspectivă mai critică şi mai puţin idealistă asupra Mitteleuropa, vezi Sorin Antohi, *Exerciţiul distanţei. Discursuri...*, pp. 295-297. Atrăgând atenţia asupra „excluder[ii] operat[e] de Europa Centrală" asupra Estului (România dorise să facă parte din Pactul de la Visegrád în anii '90, însă cererea sa fusese respinsă cu răceală), Antohi remarcă: „cei care au comentat modelul noii Europe centrale nu au remarcat că harta acesteia s-a constituit nu doar prin desprinderea simbolică de blocul sovietic, ci şi prin exotizarea şi marginalizarea altor vecini, la fel de asupriţi de Moscova, dar integrabili în logica orientalistă şi, deci,

poziţia lui Mircea Cărtărescu din articolul programatic „Europa are forma creierului meu", manifestul unui solipsism geopolitic care minimalizează particularităţile locale în favoarea unui universalism al bibliotecii, în care cărţile şi autorii comunică în virtutea aşezării în rafturi, şi nu a ariei lor geografice de origine:

> *nu* sunt un autor din Estul Europei. *Nu* recunosc împărţirea Europei în cele trei zone, nici geopolitic, nici cultural, nici religios, nici în vreun alt fel. [...] Eu nu i-am citit nici pe Catullus, nici pe Rabelais, nici pe Cantemir, nici pe Virginia Woolf de pe vreo hartă, ci din bibliotecă, unde cărţile sunt aşezate una lângă alta. Cărţile mele nu sunt străbătute de cine ştie ce oiţe din folclorul românesc sau de mătăniile ritului ortodox, ci de stelele danteşti, de compasul lui John Donne, de lancea lui Cervantes, de gândacul lui Kafka, de madlena lui Proust, de calcanul lui Günther Grass. Nu mă simt în concurenţă doar cu autorii români, sau doar cu bulgarii, ruşii, sârbii, cehii sau polonezii din preajmă, ci cu scriitorii de pretutindeni pe care-i admir şi-i iubesc. Sigur, subiectele mele pot fi, prin forţa lucrurilor, româneşti, recuzita românească, limbajul cu inflexiuni ale spaţiului meu psiholingvistic, dar temele mele nu pot fi altele decât marile teme ale tradiţiei europene, aceleaşi la Euripide şi la Joyce. Influenţele care mi-au hrănit atât poezia, cât şi proza [...] au fost mai ales cele ale marii literaturi moderne a secolului precedent, atât străină cât şi românească, pentru că tradiţia modernităţii româneşti, din fericire, este la fel de complexă şi exuberantă ca oricare alta din Europa. Scriitorii români care-au reuşit să traverseze barierele de mentalitate dintre Vest şi Est [...] s-au dovedit stele de primă mărime pe cerul culturii europene: Tzara, Ionesco, Cioran. Dar foarte mulţi alţii [...] au rămas încâlciţi în capcana dulce a unei limbi cu o expresivitate infinită, dar tocmai de aceea intraductibilă: Urmuz, Arghezi, Blaga, nişte simpli necunoscuţi. Cu tot respectul pentru ei, nu vreau să le împărtăşesc soarta. Nu vreau nici să devin „românul de serviciu", invitat stereotip să-şi reprezinte ţara la colocvii şi simpozioane. Nu am nimic de reprezentat în afară de mine însumi, de patria scrierilor mele[1].

Cărtărescu îşi raţionalizează aici planul de autoexport. Deşi se declară european, el este conştient că cele două direcţii de traducere (dinspre Europa de Est către Europa de Vest şi retur) nu sunt simetrice – în timp ce Europa de Vest îşi exportă fără nicio forţă de frecare autorii canonici, dinspre Europa de Est trec doar autorii care nu „au rămas încâlciţi în capcana dulce a unei limbi cu o expresivitate infinită". Pe de altă parte, se poate observa că autorul român se revendică în mod anacronic – dar cu atât mai simptomatic pentru defazarea românească – de la naraţiunea europocentristă a imperialismului din secolul al XIX-lea, care reduce diversitatea planetară la joncţiunea aspectelor ei cu spiritul european[2]: „mi se pare limpede că există ceva ce subîntinde (tautologic) toate scrierile ce ar putea

---

stigmatizabili: România, balticii, Bulgaria, Albania, republicile estice ale fostei Iugoslavii" (p. 297). Vezi şi Emanuel Modoc, *Internaţionala periferiilor. Reţeaua avangardelor din Europa Centrală şi de Est*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2020, pp. 25-26.

1. Mircea Cărtărescu, „Europa are forma creierului meu", *Observator cultural*, nr. 153, 2003, reprodus în Mircea Cărtărescu, *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli*, pp. 209-210.
2. După cum observă un alt optzecist, Bogdan Ghiu: „Până acum, în toată istoria ei şi (deci) în toată istoria lumii, (şi deci) în toată istoria (pur şi simplu), Europa ca unic subiect, ca subiect suveran, ca arhi-subiect istoric a fost cea care i-a obiectivat, adică definit, identificat pe ceilalţi. Europa a fost făuritoarea de Lume pentru că a creat identităţi, fie şi obligând

fi subsumate culturii înalte, oriunde ar fi ele scrise şi oricât de contaminate ar fi cu alte tipuri de cultură: spiritul european. Din acest punct de vedere, Márquez este european, Pynchon este european, Kawabata este european"[1]. Reversul rândurilor de mai sus apare în volumul *Frumoasele străine* (2010), în care Cărtărescu raportează experienţa derizorie a participării la un desant românesc format din 12 scriitori români (Gabriela Adameşteanu, Ştefan Agopian, Ana Blandiana, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Letiţia Ilea, Dan Lungu, Ion Mureşan, Marta Petreu, Simona Popescu, Cecilia Ştefănescu, Vlad Zografi) în Franţa (Les Belles Étrangères). Mobilitatea într-un spaţiu real se dovedeşte mai complexă şi mai deceptivă decât întâlnirea cărţilor într-un raft de bibliotecă; naraţiunea periplului francez conţine destule episoade despre travaliul dificil şi precar al traducerii (acceptării) europeanului Cărtărescu într-o Franţă care trece drept esenţa spiritului european. Mai devreme, o expresie a impresiei de strivire pe care un scriitor est-european o poate simţi în faţa unor culturi centrale apare în volumul *Nimic*, în poemul „Occidentul", scris la începutul anilor '90:

> Occidentul m-a pus cu botul pe labe.
> am văzut New-Yorkul şi Parisul, San Francisco şi Frankfurt
> am fost unde n-am visat să merg vreodată.
> am venit înapoi cu un teanc de poze
> şi cu moartea în suflet.
> crezusem că însemn ceva şi că viaţa mea înseamnă ceva. [...]
> acum nu mai cred nimic. [...]
> oh, lumea mea nu mai există!
> lumea mea nu mai există!
> lumea mea împuţită în care însemnam ceva.
>
> eu, mircea cărtărescu, sunt nimeni în lumea cea nouă
> există 10^{38} mircea cărtărescu aici
> şi fiinţe de 10^{38} de ori mai bune[2].

Un moment de şoc l-a provocat eseul foarte dur al lui Tony Judt „România: la fundul grămezii", publicat în prestigioasa revistă *The New York Review of Books* în noiembrie 2001. Articolul neagă sau minimalizează relevanţa europeană a României atât retrospectiv (istoric-cultural), cât şi prospectiv (economic):

> prin ce participă totuşi România la tabloul european? Pentru că nu este central-europeană în sens geografic (Bucureşti este mai aproape de Istanbul decât de oricare dintre capitalele Europei Centrale). Nici nu face parte din „Europa Centrală" a lui Milan Kundera [...]. Călătorul ce trece prin Transilvania îşi spune până şi astăzi că se află în Europa Centrală – arhitectura laică şi religioasă, prezenţa minorităţilor lingvistice, chiar o anumită (relativă) prosperitate, toate acestea evocă regiunea căreia îi aparţinuse cândva. Dar în sudul şi estul munţilor Carpaţi este altceva. Chiar

---

la reacţii de replici identitare" (Bogdan Ghiu, *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2015, p. 152).

1. Mircea Cărtărescu, „Europa are forma creierului meu", p. 211.
2. Vezi *idem*, *Poezia*, p. 770.

şi în marginile vestice ale ţării, cu excepţia marilor oraşe imperiale cum e Timişoara, ideea de „Europă Centrală" nu se bucură de prea multă popularitate printre români.

România este privită ca o periferie aflată la mila birocraţiei europene:

> viitorul acestei ţări rămâne neclar şi, ca întotdeauna, va depinde de bunăvoinţa străinilor. [...] România va fi o piatră de încercare pentru Bruxelles şi cei mai mulţi eurocraţi speră pe ascuns că aderarea nu se va realiza foarte curând. Dificultăţile cu care s-a confruntat Republica Federală Germania când a absorbit fosta RDG vor părea minore în comparaţie cu costurile pe care UE le va plăti pentru alinierea şi modernizarea unei ţări de 22 de milioane aflate într-o situaţie mult mai grea. Apartenenţa României la Uniune va da mai multe bătăi de cap decât satisfacţii. Investitorii străini se vor orienta în continuare către Budapesta, Varşovia sau Praga, mai ales dacă acestea vor face parte din UE. Cine va investi la Bucureşti? [...] România nu aduce prea multe Europei. Spre deosebire de Budapesta sau Praga, Bucureştiul nu e o fostă parte integrantă a Europei Centrale sfâşiate de vicisitudinile istorice; spre deosebire de Varşovia sau Ljubljana, nu este niciun avanpost al Europei catolice. România se află la periferie şi restul Europei are prea puţin de câştigat din prezenţa ei în Uniune[1].

Documentarea articolului îi fusese facilitată autorului (care nu era un specialist în chestiuni româneşti) de cei din grupul A Treia Europă. Mircea Mihăieş, care va edita ulterior textul împreună cu ecourile sale, va fi printre puţinii care vor interpreta articolul lui Judt ca pozitiv. Majoritatea îl vor resimţi la proporţii catastrofale[2]. Privit din perspectiva confortului temporal oferit de trecerea a 15 ani, textul lui Judt rămâne superficial şi fals, infirmat de istorie şi marcat de stereotipuri culturaliste.

Totuşi, după admiterea României în Uniunea Europeană în ianuarie 2007, urmând aderării la NATO din 2004[3], astfel de complexe şi discuţii se mută pe un

1. Tony Judt, „România: la fundul grămezii" [*The New York Review of Books*, noiembrie 2001], traducere de Ioana Copil-Popovici şi Cătălin Pârcălabu, *România literară*, nr. 44, 2001, reprodus, împreună cu ecourile româneşti, şi în Tony Judt, *România: la fundul grămezii. Polemici, controverse, pamflete*, volum editat de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2002.
2. A se vedea bunăoară, alături de articolele de răspuns culese în *România: la fundul grămezii*, jurnalul Monicăi Lovinescu din 2001, documentând reacţiile panicate ale intelighenţiei româneşti din reţeaua de contacte a diaristei (Monica Lovinescu, *Jurnal inedit: 2001-2002*, însemnările din 31 octombrie 2001 ş.u., pp. 187-191).
3. Deşi aderarea s-a bucurat de o largă adeziune în rândul societăţii, măsurată la nivelul sondajelor, nu trebuie minimalizată nici reacţiunea grupurilor naţionaliste. Iată, de pildă, reacţia unui asistent universitar din cadrul Facultăţii bucureştene de Litere: „Facultatea noastră este supusă unui desant, cu scopul de a se pune mâna pe funcţiile de conducere. Un desant regizat din umbră de P.[aul] C.[ornea] şi condus în câmp de N.[icolae] M[anolescu]. Înarmaţi cu tupeu şi sprijiniţi politic de la Cotroceni, băieţii (I.[on] B.[ogdan] L.[efter], M.[ircea] C.[ărtărescu] & Co.) se străduiesc să pună mâna pe voturile studenţilor în Consiliul Profesoral, spre a alege un alt decan. Ţigănie, lipsă de civilizaţie, intoleranţă, fanatism. Profesorul universitar N.[icolae] M.[anolescu], membru corespondent al Academiei Române, a fost văzut la şapte dimineaţa (!?), lipind afişe electorale destinate studenţilor, pe holul facultăţii... Planul lor e cât se poate de transparent, de aceea sunt nevoiţi să întindă coarda obrăzniciei la maximum. Ei ştiu că în noiembrie se va schimba complet Puterea şi

nou nivel, acela al racordării efective a literaturii române la spațiul/traficul european, cu atât mai mult cu cât Bruxelles alocă, prin diverse programe, resurse discutării „identității europene". Între 2004 și 2007, dar și ulterior, se înregistrează numeroase dezbateri privind „brandul de țară" – sinteza calităților prin care România ar fi urmat să se prezinte în plan global în unghiul cel mai favorabil[1]. Este un moment extrem de prielnic culturilor periferice precum România, nu în sensul utopic că raportul de forțe dintre culturile dominante și cele marginale ar fi fost descompus și recompus pe o orizontală democratică în care diferențele structurale dintre periferii și centre devin nefuncționale, ci în acela că periferiilor li se alocă atât resurse, cât și un interes mai mult sau mai puțin simulat. Așa se explică faptul că strategia Institutului Cultural Român de a dedica, din 2006, un buget de promovare a literaturii române prin subvenționarea traducerilor și a costurilor de publicare pe piața europeană (inclusiv est-europeană) a avut șansa de a intra într-o dinamică favorabilă global. Chiar dacă numeroasele traduceri din literatura română apărute pe piața europeană începând din a doua parte a anilor 2000 nu au schimbat efectiv cota globală a literaturii române, care rămâne una de interes marginal (dincolo de creșterea cotei individuale a unor scriitori precum Mircea Cărtărescu), ele au coincis totuși cu cel mai important și mai substanțial val de export literar cunoscut de postcomunismul românesc. Pe lângă publicarea convențională pe hârtie, scriitorii români – selectați cu precădere din generațiile emergente – au intrat în programe europene de lecturi publice, de traduceri, au primit burse de creație, au putut participa la festivaluri internaționale, intrând astfel în masă într-un circuit de diseminare unic în istoria literară românească. (Singurul contracandidat plauzibil ar fi programul comunist de exportare a literaturii române în „lagărul sovietic", însă acesta rămâne cantonat în arealul geografiei ideologice; cât despre exportul avangardei interbelice, a unor autori din Tânăra Generație, precum Mircea Eliade, Emil Cioran sau Eugen Ionescu, ori a unei serii de critici, formate, în perioada postbelică, din Matei Călinescu, Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Mihai Spăriosu, Marcel Corniș-Pope, Christian Moraru[2] ș.a., acestea nu au fost acțiuni planificate și coordonate dinspre statul român, ci un joc al circumstanțelor istorice și personale.)

Într-un sens complementar aceluia al exportului literaturii române a fost introdusă în discuție problema importului: însă nu atât prin traducerile din literatura mondială, cât prin recuperarea – renunțându-se la criteriul unic al limbii române ca indicator *sine qua non* al apartenenței la literatura română – a unor

---

chiar orientarea țării. În consecință va dispărea și echipa de la M.E.N., care, prin programa de literatură română de la liceu și unele manuale alternative, a încercat să modifice chiar identitatea noastră culturală (căci ce altceva este modificarea tabloului de valori real al literaturii române?). Și atunci, «europenii» vor să pună mâna pe facultate, pentru ca, direcționând programa de studii și cea de admitere, să obțină același rezultat: «nato-izarea» filologiei române. Nu în ultimul rând, gașca dorește să-i elimine din competiție pe profesorii care sunt de altă opinie. Printre care mă număr și eu" (Răzvan Voncu, *Jurnalul unui an satanic*, pp. 187-188).

1. Cel mai consistent dosar apare în revista *A(l)titudini*, nr. 15-16, 2007, număr special *Brandul România*. Dar și *Cuvântul*, în seria condusă de Mircea Martin (2004-2006), reflectează sistematic asupra acestei teme.
2. Vezi Andrei Terian, „Romanian Literature for the World: A Matter of Property", *World Literature Studies*, nr. 2, 2015, pp. 3-14.

scriitori care au avut relaţii episodice cu literatura română, fie că s-au născut pe teritoriul României şi au tratat subiecte româneşti (Panait Istrati, Paul Celan, Herta Müller), fie că au intrat, prin diverse contexte, în câmpul gravitaţional al sistemului cultural românesc[1]. Este în acelaşi timp sugestiv şi ironic faptul că tocmai din această zonă provine singurul Premiu Nobel pentru literatură acordat unui scriitor din România; cea care l-a câştigat în 2009, Herta Müller, îşi scrie însă literatura în limba sa maternă, germana, deşi cunoaşte româna (în care a compus de altfel câteva texte pentru formaţia rock timişoreană Pro Musica, majoritatea pierdute[2], şi un volum-colaj, *Este sau nu este Ion*, publicat în 2005), limbă care i-a provocat câteva reflecţii substanţiale[3]; subiectele sale sunt însă în mare parte româneşti[4].

Acestor forme de import-recuperator le pot fi adăugate cele având ca obiect Basarabia, principalul teritoriu din afara României unde se foloseşte limba română. Un exemplu relevant şi complex din punct de vedere geostrategic este acela al literaturii lui Emilian Galaicu-Păun, aflată la intersecţia mai multor intertextualităţi politice, culturale şi lingvistice: literatura periferică română, literatura centrală franceză şi literatura sovietică/rusă. Poezia scrisă în Basarabia până la Emilian Galaicu-Păun este condiţionată de istoria acestei provincii româneşti care în 1812 este anexată de Imperiul Rus, între 1918 şi 1940 face parte din România Mare, este disputată de România şi URSS între 1940 şi 1944, rămânând în componenţa celei din urmă până în 1991, când îşi declară independenţa. Răspunzând acţiunii sistematice de rusificare/denaţionalizare întreprinse de comunismul sovietic, scriitorii de limbă română din Basarabia şi-au legat identitatea de canonul literar românesc din secolul al XIX-lea – un canon esenţial naţionalist, romantic, în frunte cu M. Eminescu, „poetul naţional" al românilor. Aşa se face că, până spre sfârşitul anilor '80 ai secolului trecut, poeţii cei mai importanţi din Basarabia au produs o literatură care descindea direct din secolul al XIX-lea, o literatură care punea preţ pe exprimarea simplă, chiar naivă a sentimentelor pentru patrie, pentru limba română, pentru cei apropiaţi. Această literatură era evident desincronizată în raport cu literatura scrisă între timp în România, care străbătuse de-a

1. „Istoriografia literară şi studiile culturale din România au ignorat, în general, faptul că, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, cu toate complexele sale de inferioritate faţă de Occident, România a jucat rolul de literatură centrală în raport cu literaturile din Bulgaria şi Albania. Studiind şi publicând în Bucureşti, câţiva dintre cei mai importanţi scriitori din Albania modernă – Asdreni, Lasgush Poradeci şi Mitrush Kuteli – i-au avut ca modele pe Vasile Alecsandri, M. Eminescu, Alexandru Macedonski, George Coşbuc, Tudor Arghezi şi Mihail Sadoveanu" (Andrei Terian „Romanian Literature for the World: A Matter..."). Complementar, tot Terian a încercat să acultureze în istoria literară autohtonă, pornind de la lucrarea în patru volume, coordonată de Marcel Corniş-Pope şi John Neubauer, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* (2004-2010), teoriile „cotiturii spaţiale în istoriografia literară contemporană" (vezi Andrei Terian, *Critica de export*, pp. 75-88).
2. Herta Müller, *Mereu aceeaşi nea şi mereu acelaşi neică*, traducere de Alexandru Al. Şahighian, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, pp. 40-41. Singurul text păstrat începea astfel: „Chip făr' de chip/ Frunte de nisip/ Glas făr' de glas/ Ce-a mai rămas/ [...] Timp făr' de timp/ Ce-aş putea să schimb/ Unu' dintre fraţi/ Pentru un Carpaţi".
3. Vezi Herta Müller, *Mereu aceeaşi nea şi mereu acelaşi neică*, *passim*.
4. Radu Pavel Gheo, *Străin în ţară străină. Literatura română şi graniţa identitară în proza Hertei Müller şi a lui Andrei Codrescu*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2017.

lungul secolului XX experiența modernismului și începuse să experimenteze, începând din anii '70, versiuni ale postmodernismului. Astfel, apare cu totul surprinzătoare rapiditatea cu care Basarabia poeziei genuine de secol al XIX-lea se sincronizează prin Emilian Galaicu-Păun cu vârful poeziei scrise în România la acea dată – o poezie la rându-i conectată cu poezia globală, în special cu cea americană. Poezia lui Galaicu-Păun este bântuită de o adevărată furie intertextuală. Un exemplu caracteristic e „Apa.3D", inclus în antologia *Arme grăitoare* (*ne varietur*, 2015) și subintitulat „poem-fluviu" (din franțuzescul „roman fleuve", dar și cu trimitere la Sena, fluviul care traversează Parisul și în care au ales să se sinucidă mai mulți poeți plecați din România: Ilarie Voronca, Paul Celan, Gherasim Luca). Fluviul cântat de Apollinaire (versul acestuia „Sous le pont Mirabeau coule la Seine" este transformat de Galaicu-Păun în „Sous le pont Mirabeau coule Celan"; *nota bene*, fonetic, „Celan" este o anagramă după „la Seine") devine imaginea cea mai potrivită a fluxului intertextual care străbate poezia lui Galaicu-Păun, cu adâncurile bântuite de moarte și de (poeți) morți, dar curgând plin de viață (de un „élan vital", s-ar putea spune dezgropând vechiul concept al lui Henri Bergson) pentru a se vărsa în oceanul poeziei planetare.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

Capitolul 19

Spaţii şi temporalităţi

„He did it in Las Vegas
And he can do it here."

Bob Dylan, „Went to See the Gypsy"

Iată ce se poate citi în deschiderea unui ghid *National Geographic*:

> România este o ţară a frumuseţii eterne, sporită de impresionanţii Munţi Carpaţi, care străbat din sud-vestul extrem până în inima sa nord-estică. Timp îndelungat, istoria a ridicat numeroase stavile în calea dezvoltării acestui tărâm, însă izolarea a contribuit la ocrotirea câmpiilor sale unduitoare şi a piscurilor semeţe, a pădurilor de brad şi a mlaştinilor pline de păsări. Prin pădurile ei mişună cea mai mare parte a populaţiei de urşi bruni şi râşi din Europa. Aici, tradiţiile sunt adânc înrădăcinate, în multe locuri, viaţa se scurge ca acum câteva sute de ani, iar mănăstirile medievale pictate, bisericile de lemn, castelele şi palatele ca în poveşti sau ruinele romane îţi şoptesc secrete ale trecutului. Cu toate acestea, de la revoluţia care a dus la înlocuirea lui Ceauşescu, în 1989, România a început să păşească pe calea modernizării, cea mai recentă piatră de hotar fiind reprezentată de aderarea la Uniunea Europeană (UE) în ianuarie 2007. Schimbarea pluteşte în aer în această ţară străveche, iar acum este momentul să fie fructificată în întregime[1].

Aceste rânduri amintesc foarte bine, prin emfaza desuetă şi prin naraţiunea bombastică („ţară a frumuseţii eterne", „istoria a ridicat numeroase stavile"), retorica naţionalistă a ghidurilor elaborate în timpul comunismului de autori autohtoni[2], doar că de data asta stilul nu mai este mobilizat pentru a alimenta o ideologie, ci pentru a servi un comerţ (turistic). Găunoşenia provoacă episoade rizibile – prin ce anume ar fi putut contribui „izolarea" la „ocrotirea [...] piscurilor semeţe"? România este fixată în acest prim paragraf preponderent prin date ţinând de aspectele ei naturale, apoi prin prezervarea unor date ţinând de tradiţie (rămăşiţe antice, medievale, antropologice care „şoptesc secrete ale

1. Caroline Juler, *România*, Seria „National Geographic Traveler", fotografii de Steve Weinberg, traducere de Gabriel Drăghici, Editura Adevărul Holding, Bucureşti, 2010, p. 10.
2. *Cf.* Leonte Tismăneanu, Rolică Zaharia, *Contemporary Romania. Balance Sheet and Prospects*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972; *România. Ghid turistic*, coordonator Sebastian Bonifaciu, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1983.

trecutului"). În cele din urmă, se menționează revoluția din 1989, care ar fi permis României să depășească perioada comunistă și, în speță, conducerea lui Nicolae Ceaușescu, pășind în cele din urmă, direct din medievalitate sau arhaicitate, în modernitate.

Această privire din afară care încearcă să facă publicitate României poate fi plină de învățăminte pentru deducerea unei tactici optime de a încerca la rândul nostru să exportăm valorile. O instituție – Fundația Culturală Română (1990-2003), transformată apoi, în 2004, în Institutul Cultural Român – a avut ca obiectiv tocmai o astfel de operațiune. Tactica primului deceniu și jumătate de postcomunism a fost aceea de a încerca să facă cunoscută peste hotare România arhaică; în anii următori (2005-2012) tactica a fost schimbată, de data aceasta încercându-se exportarea unei Românii sincronizate cu producția culturală a Occidentului. Nu a existat, cum adesea s-a întâmplat în istoria modernă a țării, un consens. În *Postmodernismul românesc*, Mircea Cărtărescu critica primul tip de tactică:

> Un caz special de strategie perdantă în domeniul cultural este Fundația Culturală Română, care mizează, împotriva spiritului vremii, pe valori „naționale", „mari", „clasice" și pe reunificarea autorilor români cu cei din afara țării (idee absurdă în condițiile tendinței centrifuge a lumii de azi), în loc să ducă o politică de saturare a spațiilor publice occidentale cu valori *echivalente*, asimilabile de către publicul respectiv: valorile artei tinere, conectate direct cu lumea vestică[1].

Ceea ce i-a atras replica redactorului-șef al principalului cotidian din România, *Adevărul*:

> Una dintre puținele afirmații ale lui Cărtărescu taxabile drept erori grosolane este cea referitoare la politica greșită pe care ar duce-o Fundația Culturală Română exportând în Occident valori „moderniste", „naționaliste", „vetuste" ale literaturii române, în loc să încerce să vândă afară produsele tinerilor postmoderni de pe la noi, care sunt exact ce vor vesticii. [...] Ca și cum americanii ar putea fi interesați de un „Pynchon" sau „Barth" sau „Barthelme" *made in* România mai mult decât de o Coca-Cola fabricată la Ploiești. Din standul românesc de la Smithsonian Folklife Festival s-a furat o icoană românească veche, dragă Mircea...[2]

Rândurile din ghidul turistic citate la început ar părea să-i dea dreptate lui Cristian Tudor Popescu: ce caută străinii în România sunt tradițiile arhaice și natura în stare pură, preindustrială[3]. Mai mult, Cărtărescu însuși a putut să se convingă, participând la programul Les Belles Étrangères, în ce măsură receptarea din exterior a României (fie și a României „evoluate", postmoderne) se confruntă cu o serie de clișee indepasabile[4]. Însă acțiunea Institutului Cultural

1. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 460.
2. Cristian Tudor Popescu, „Literatura zilei".
3. Vezi, de pildă, cazul foarte exploatat mediatic al Prințului Charles, care vede în România ultima țară cu o natură cvasinealterată din Europa, proiectând asupra ei fantasme ținând de premodernitatea pastorală a Angliei.
4. Vezi Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, piesa titulară. Vezi și Teodora Dumitru, „Vremea românilor", *Cultura*, nr. 415, 2013, unde se remarcă fenomenul de exotizare („Când se love̦ște de necunoașterea contextului ori pur și simplu de neînțelegerea opțiunilor

Român între 2005 și 2012, perioada care acoperă cea mai sistematică operațiune de export cultural din postcomunismul românesc, se bazează pe presupoziția că un export eficient trebuie să țină seama exclusiv de actorii contemporani. Iată una din declarațiile în acest sens ale directorului de atunci al ICR, Horia-Roman Patapievici: „[N]u «excepționalitățile» sunt axa de promovare, ci «contemporaneitățile»: culturile pot fi în contact de piață numai prin prezentul lor. Am convingerea că singura modalitate realistă prin care te poți face auzit în străinătate este prin conectarea de piață a vocilor contemporane. Nu propagandă prin instituții, ci conectare de piețe prin acțiunea operatorilor culturali"[1]. A funcționat aici o polemică explicită cu vechea filozofie instituțională din România (reprezentată și de scurtul mandat din 2004 al lui Augustin Buzura în fruntea ICR, care continua însă mandatul de 14 ani la conducerea Fundației Culturale Române, a cărei transformare a dus la crearea ICR-ului[2]), potrivit căreia erau destinate exportului valorile deja consacrate în spațiul României, indiferent de epocă: astfel, către străinătate erau trimiși atât autori clasici din secolul al XIX-lea ca I. Slavici (*Mara*), cât și autori perfect contemporani ca Alexandru Ecovoiu (*Saludos*). La o primă vedere, argumentul lui Patapievici pare pertinent. El se bazează însă pe ipoteza unei funcționări izomorfe a temporalității culturale: disponibilitatea de a importa a „străinătății", laolaltă cu disponibilitatea ei de a omologa valori periferice precum cele românești sunt văzute în acest model instituțional asemenea unui tren care sosește într-o gară. Pasagerii care reușesc să se sincronizeze cu trenul ar fi cooptați în mișcarea lui, pe când aceia care au întârziat la întâlnire ar fi pierdut orice șansă rezonabilă la recunoaștere. De fapt, felul în care funcționează sistemul global nu presupune cu necesitate un astfel de model. Aceasta se poate verifica la scară mică chiar în cazul pieței interne a României culturale, dat fiind că deschiderea politică a României după 1989 este dublată de o deschidere temporală. Astfel, eliminarea cenzurii permite recuperarea unei lungi liste de scriitori interziși în comunism: atât scriitori care activaseră în România înainte de 1948, considerați de comuniști – uneori pe bună dreptate – fasciști și reacționari, cât și reprezentanți ai exilului (în unele cazuri recrutați din prima categorie) a căror agendă ideologică nu găsise un compromis cu cea din România

---

narative ale autorului, recenzentul laudă fără preget «absurdul», «enigmaticul», «misteriosul»") în care sunt prinși scriitorii români recenzați în *Le Magazine Littéraire* cu prilejul prezenței României, în 2013, ca invitat special, la un târg de carte parizian: „Abordarea globală a acestui «caiet critic» nu este [...] una de critică literară [...], ci mai degrabă identitară, de *cultural studies*, interesul recenzenților convergând spre fenomenele de refulare, defulare, exorcizare a prezentului/trecutului comunist și postcomunist *via* o serie întreagă de metafore, alegorii și simbolistici mai mult sau mai puțin parohiale, dar ținând în genere de ceea ce se crede a contura o mentalitate sud-europeană și excomunistă. Precaritatea relației cu contextul românesc impune, deci, refugierea în simboluri: francezul preferă să decripteze itemi cu putere de generalizare, decât să opereze cu realități nude, cu contingentul ireductibil la un model".

1. Ruxandra Hurezean, „Patapievici: Nu cred în teoria «brandului de țară» construit propagandistic", *Sinteza*, 1 aprilie 2015, online: revistasinteza.ro/patapievici-nu-cred-in-teoria-brandului-de-tara-construit-propagandistic/
2. Totuși, FCR și ICR avuseseră obiective diferite: în timp ce prima urmărea introducerea în România a culturii produse în exil, Institutul avea ca sarcină exportarea culturii române.

comunistă (de la Horia Stamatu și Vintilă Horia[1] la Monica Lovinescu). De asemenea, scriitorii din Basarabia fuseseră cunoscuți în România comunistă doar parțial. Un astfel de debit suplimentar care alimentează brusc, după decembrie 1989, literatura română ridică însă probleme ținând de algoritmul integrării. Dincolo de raționalizarea ei prin diverse politici instituționale (a FCR-ului, de pildă) sau private (acțiunea Editurii Humanitas de valorificare a moștenirii interbelice), integrarea s-a făcut doar parțial și arbitrar, în funcție de sistemul informal de relații dintre exil (în postcomunism, destructurat la nivel de interacțiuni între indivizi lipsiți acum, cel puțin după mandatele „neocomuniste" ale lui Ion Iliescu, de agenda anticomunistă unificatoare) și lumea editorială din România. Astfel, în timp ce scriitori ca Emil Cioran, Mircea Eliade și Eugène Ionesco, deja editați mai mult sau mai puțin parțial în perioada comunistă, au fost tipăriți în tiraje de sute de mii exemplare, beneficiind (reciproca a fost de asemenea adevărată) și de poziția Editurii Humanitas, autori ca Vintilă Horia au rămas prin cea mai mare parte a operei lor necunoscuți. Între cele două grupuri de scriitori nou-exploatabili după 1989 s-a stabilit un raport evident inegal: unii sunt tipăriți în zeci de tiraje și fac obiectul a zeci de cărți și a sute de articole, în timp ce alții apar la edituri obscure, în tiraje confidențiale și nu au parte de niciun ecou. Însă această situație s-a dovedit a nu fi irevocabilă. A fost suficient un declanșator în anul 2015 – Legea nr. 217/2015 pentru modificarea și completarea Ordonanței de urgență a Guvernului nr. 31/2002 privind interzicerea organizațiilor și simbolurilor cu caracter fascist, rasist sau xenofob și a promovării cultului persoanelor vinovate de săvârșirea unor infracțiuni contra păcii și omenirii – pentru ca Vintilă Horia, până atunci ignorat cvasiunanim[2], să fie transformat, cu concursul mobilizării agitatorice a unor elemente din zona filolegionară în emisiuni la Realitatea TV (moderator Rareș Bogdan), într-un adevărat reper al „românismului" și al valorii sale interne și globale. Aceasta a produs o vizibilitate mult mai bună a lui Horia, escortată de o inițiativă sistematică de editare din partea Editurii Vremea. O astfel de amorsare retrospectivă s-a produs, cu varii efecte, și în cazurile Cioran, Eliade, parțial Ionesco, și încă în plan global, atunci când descoperirea legăturii primilor doi cu Mișcarea Legionară, dar și a trecutului lui Ionesco legat de regimul de la Vichy a produs reanimări ale posterității celor trei: reputația științifică a lui Eliade a fost afectată iremediabil (complementar oxidării care o afecta oricum prin demodarea anistorismului metodologic pe care fusese fundată), dar interesul pentru scrierile sale diaristice (*Jurnalul portughez*) a crescut; discutarea nihilismului lui Cioran a căpătat un nou impuls și un nou

1. Vintilă Horia (1915-1992), scriitor de origine română cu un trecut fascist, condamnat în 1946 în România, în lipsă, la muncă silnică pe viață, se stabilește în Italia, apoi în Argentina și Spania; începând să scrie în franceză, publică romanul *Dieu est né en l'exil* (1960), care obține cel mai important premiu literar din Franța, Premiul Goncourt. Acesta va rămâne punctul cel mai înalt al carierei lui Horia, deși va renunța la premiu înainte să-l primească, în urma revelării trecutului său fascist.
2. Exceptând tentativa Editurii Art de a lansa o serie de autor în 2008 și prezența inevitabilă în lucrări enciclopedice precum *Dicționarul general al literaturii române* sau *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989* a lui Florin Manolescu.

cadru de contextualizare, trăindu-şi o a doua viaţă; iar opera lui Ionesco şi-a continuat aproape fără modificări sesizabile conservarea într-o poziţie canonică globală[1].

Cazurile amintite sunt relevante pentru evoluţia raporturilor dintre centre şi periferii, unele departe de a fi rectilinii şi uniforme, cum părea să sugereze strategia ICR. Pentru Pascale Casanova, relaţiile de schimb inegale ce caracterizează dinamica dintre centru şi periferie au, de exemplu, o natură temporală[2]: centrul are un avans faţă de periferie, iar acest avans nu ajunge să fie recuperat efectiv, precum în paradoxul antic al întrecerii dintre Ahile şi broasca-ţestoasă, în care Ahile nu mai poate recupera avansul obţinut de broască[3]. Această descriere nu este întotdeauna corectă. Deşi literatura română ca sistem se află într-un decalaj real în raport cu sistemul literar francez, spre deosebire de relaţiile economice din realitatea materială, acest decalaj poate fi scurtcircuitat prin inovaţie individuală. În cultura română este bine-cunoscută teoria sincronismului a lui E. Lovinescu, construită cu recurs la „legile imitaţiei" stabilite de psihosociologul francez Gabriel Tarde, potrivit căruia imitarea culturilor centrale în căutarea unei „sincronizări" mai mult sau mai puţin utopice este o acţiune necesară culturilor „tinere", care astfel îşi găsesc un far călăuzitor. Teoria lui Lovinescu, formulată în 1924-1925, deşi nu-l ia în considerare, este confirmată tocmai de fenomenul avangardei româneşti, cel mai spectaculos „salt" al literaturii române (inclusiv ca sistem) prin care aceasta devine, în materie de inovaţie literară, un partener al experimentelor europene. Este vorba în primul rând de Tristan Tzara, scriitor româno-evreu care face aparent fără nicio dificultate trecerea de la sistemul românesc al primelor două decenii ale secolului XX, marcate de formule rudimentare şi estetic, şi ideologic (aşa-numitul „sămănătorism", o formă de realism idilic dedicat educării ţărănimii – care forma cea mai mare parte a populaţiei României – în spiritul unei ideologii conservatoare retrograde), la dadaismul printre ai cărui inventatori se află[4]. Însă nu e mai puţin adevărat că „salturile" individuale în raport cu sistemul de referinţă periferic au nevoie de o nouă referinţă (sistemul central) pentru a fi nu doar

1. Vezi şi studiul meu „Temporal Webs of World Literature: Rebranding Games and Global Relevance after the Second World War – Mircea Eliade, E.M. Cioran, Eugène Ionesco", în Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (eds.), *Romanian Literature as World Literature*, pp. 215-233.
2. „Structura spaţiului literar, ceea ce Barthes numeşte «geografia» sa, este şi ea temporală: fiecare spaţiu naţional (deci fiecare scriitor) este situat temporal, şi nu spaţial. Există un timp măsurat după meridianul Greenwich literar, în funcţie de care poate fi desenată harta estetică a lumii, locul fiecăreia putând fi evaluat prin distanţa temporală faţă de centru" (Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, p. 432).
3. Vezi, de exemplu: „[T]impul, singurul producător al valorii literare – timp convertit în vechime, credit, resurse, literaritate –, e cel ce stă la baza inegalităţii lumii literare. Or, nu putem pretinde să elaborăm o adevărată istorie literară a literaturii decât ţinând seama de inegalitatea dintre protagoniştii jocului literar şi de mecanismele de dominaţie specifică ce se manifestă. Spaţiile literare cele mai vechi sunt şi cele mai dotate, adică cele care exercită o dominaţie necontestată asupra întregii lumi literare" (*ibidem*, p. 434).
4. Pentru discutarea cazului Tzara, vezi Andrei Terian, „Romanian Literature for the World: A Matter...".

omologate, ci și „văzute", sesizate: este o mostră de „schimb inegal"[1] între periferiile competitive și centrele monopoliste. În acest sens poate fi citită observația lui Matei Călinescu potrivit căreia

> [*Cântăreața cheală*] e, din punct de vedere literar, superioară lui *Englezește fără profesor*, deși, în proporție de cel puțin o treime, ea e o traducere sau adaptare verificabilă [...]. Paradoxul e doar aparent [...]. Privit în contextul literaturii române, *Englezește fără profesor* rămâne o scriere marginală, o ciudățenie în linia „paginilor bizare" ale lui Urmuz, mai mult decât în linia majoră a scrierilor lui Caragiale. Pe când, în contextul literaturii franceze, *La Cantatrice...* este o operă de o puternică originalitate, întărită de operele ionesciene care i-au urmat, *un început de serie* și, totodată, *reînnoirea unei tradiții* comice care începe cu Alfred Jarry, dar dacă vrem, coboară până la Rabelais. *La Cantatrice...* apoi a beneficiat și de coincidența [...] cu apariția unei constelații de autori (irlandezul Beckett și rusul Adamov, între ei) care au putut fi grupați sub diferite etichete [...]. Nu atât faptul că a fost scrisă într-o limbă de circulație, cât faptul că a *rezistat* în această limbă și cultură la o competiție dură, și faptul că a depășit cu ușurință și grație moda literară a anilor 1950, dă acestei „anti-piese" de avangardă un statut clasic, ceea ce ar fi fost imposibil în literatura română [...]. Căci, spațiul cultural românesc a fost și este, în Europa, un spațiu periferic și „sărac", care nu poate conferi universalitate nici măcar unor scrieri care ar merita-o din plin[2].

Un aspect corelat schimbului inegal dintre centru și periferie stă în particularitatea materiei prime și a materiei prime prelucrate exportate către centru. Aceasta adaugă o doză particulară de originalitate inovării antimimetice. Legea lui Fredric Jameson și Franco Moretti privind adaptarea romanului european anglo-francez în culturile periferice prin mixarea formei străine cu fondul local se poate aplica și în sens invers: scriitorul care inovează într-o literatură centrală aduce din cultura periferică de origine material specific culturii de origine; acesta poate ține fie de formă (oralitatea romanului african), fie de una dintre componentele fondului (bunăoară o anumită atmosferă realist-fantastică, precum în literatura latino-americană a realismului magic). Însă rețelele în care se produc toate aceste transferuri, departe de a fi doar spațiale (raportul spațial între un centru și o periferie, de pildă), au și o natură temporală (decalajul temporal ca bază a schimbului inegal; sau durata vieții în rețea ori capacitatea de resetare a existenței în rețea)[3]. Acțiunea în timp a unui capital simbolic, odată ce acesta este

1. „Centru-periferie e un concept relațional, care se referă la nivelul profitului obținut în urma proceselor de producție. Din moment ce nivelul profitului e legat direct de gradul de monopolizare, procesele de producție centrale sunt cele controlate de cvasimonopoluri. Produsele periferice sunt cele cu adevărat competitive. În contextul schimbului, produsele competitive se află într-o poziție foarte slabă, în timp ce produsele cvasimonopolizate au o poziție forte. Ca urmare, are loc un transfer permanent de plusvaloare de la producătorii produselor periferice la producătorii celor centrale. Acest fenomen a fost denumit schimbul inegal" (Immanuel Wallerstein, *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume*, traducere și notă terminologică de Ovidiu Țichindeleanu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2013, p. 42).
2. Matei Călinescu, *Eugène Ionesco. Teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006, p. 134
3. Vezi Wai Chee Dimock, *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*, Princeton University Press, Princeton, 2008, p. 133.

acumulat într-o cantitate suficientă pentru a face masă critică (ceea ce numim „omologare", „recunoaştere" – în sens local şi global), nu este, în consecinţă, asemenea unei acţiuni în spaţiu rectilinii şi uniforme. Există cazuri de scriitori care-şi pierd rapid capitalul, fără a reuşi să-l mai recupereze în plan global (Vintilă Horia după Premiul Goncourt), există cazuri de scriitori care-şi consolidează acest capital (Eugène Ionesco), există scriitori al căror capital se voalează, însă va fi reconstruit într-o nouă dispoziţie (Mircea Eliade, compromis ca autor ştiinţific, dar semnificativ ca autor relevant pentru discutarea Holocaustului); există, pe scurt, variaţii de formă ale capitalului simbolic, ale brandului unui scriitor, dar şi ale unei teme sau chiar ale unui curent, toate depinzând de macrocontextul social, economic, politic şi ideologic[1]. În privinţa literaturii postcoloniale, de pildă, care depinde de fluctuaţiile bursei politice, s-a observat că ciclul de viaţă al interesului tinde să fie redus[2].

În practică, aceasta se traduce printr-o paradoxală arhivare în stadiul de deschis – asemănătoare conservării în cuvele criogenice – a artefactelor culturale provenite chiar din culturi (semi)periferice. Cele care apucă să fie efectiv resuscitate şi reintegrate într-un nou circuit constituie însă o parte infimă. Condiţia participării la această loterie este apartenenţa prealabilă la reţele cât mai complexe, locale şi globale. Ele pot servi mai multe tipuri de oportunitate: tematică (interesul pentru tema Holocaustului, care a dus la succesul postum al lui Mihail Sebastian dincolo de graniţele României[3]), de gen literar (interesul pentru romanul poliţist nordic) sau de curent (interesul pentru avangarda istorică românească). În ce măsură poate literatura română intra în astfel de reţele?

Temporalitatea reprezintă aşadar un mediu care trebuie explorat şi luat în calcul alături de factorul spaţial. În primul rând, relaţia cu ea trebuie gestionată de scriitori aşa cum pe o tablă de şah trebuie gestionate chestiuni de tactică a jocului precum avantajul poziţional şi tempoul unei acţiuni ofensive sau defensive; o mişcare prea rapidă/avangardistă sau prea lentă/conservatoare poate compromite frontul strategic global, în cazul de faţă impunerea unui scriitor într-un câmp şi într-o reţea. De asemenea, temporalitatea este un mediu în sensul că ea conţine un stoc inepuizabil de scenarii şi de trasee deloc rectilinii şi uniforme, în care o

1. Vezi, de pildă, selectarea unui poem de Marin Sorescu, „The Peasants" („Ţăranii"), pe cea mai importantă platformă de limbă engleză, *The Guardian*, la rubrica „Poemul săptămânii", în condiţiile în care emigranţii români în Marea Britanie transformă personajul lui Sorescu dintr-un subiect exotic într-unul de actualitate (vezi în acest sens Teodora Dumitru, „Exportăm ţărani. Şi în poezie", *Cultura*, nr. 494, 2014). Odată cu criza mâinii de lucru provocată de SARS-CoV-2 în primăvara lui 2020, subiectul dependenţei Occidentului de mâna de muncă din România devine o temă stringentă (Costi Rogozanu, Daniela Gabor, „Are Western Europe's Food Supplies Worth more than East European Workers' Health?", *The Guardian*, 16 aprilie 2020, online: https://www.theguardian.com/world/commentisfree/2020/apr/16/western-europe-food-east-european-workers-coronavirus).
2. Robert J.C. Young, „World literature and postcolonialism", în Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, London, New York, 2013.
3. Luiza Vasiliu, „Ce face Mihail Sebastian în Marea Britanie", *Scena9*, 15 mai 2016, online: https://www.scena9.ro/article/ce-face-mihail-sebastian-in-marea-britanie

mișcare ce pare suficient de energică, *i.e.* cariera unui scriitor, se poate opri dintr-odată, în aparență arbitrar, sau, dimpotrivă, o mișcare aparent blocată în trecut poate cunoaște o resuscitare pe cât de spectaculoasă, pe atât de imprevizibilă. Cu alte cuvinte, previzibilitatea relațiilor spațiale de tip centru-periferie își găsește o compensare/contrabalansare în durată – aceasta generează un joc complementar al evoluției intrasistemice, impredictibil prin faptul că punctele din viitor ce vor șterge/selecta/reseta/modifica trecutul nu pot fi prevăzute din prezentul nostru, care va deveni pentru ele o secvență a trecutului, și predictibil totuși, într-o măsură mai redusă, ca mecanică. Cu cât rețelele literare accesate de opera X sau scriitorul/scriitoarea Y sunt mai „universale" (adică mai complexe și mai interconectate), cu atât vor crește șansele ca rețelele viitorului să îi recupereze.

Variațiile bursei internaționale de valori literare (în sensul limitat pe care l-am folosit aici, al sistemului-lume occidental, al acelui – oricât de reacționar a ajuns să fie socotit el, ceea ce nu-i anulează însă realitatea – „canon occidental") legitimează privirea globalizării ca *globalizare recursivă*, ca proces spațio-temporal neuniform, care, nefiind un perpetuum mobile, are nevoie de o reproducere periodică pentru a continua. Această restartare poate fi de o natură sau de alta. Deși Casanova vorbește de o autonomie a câmpului literar în raport cu cel istoric-material-politic, caracterul heteronom al funcționării globalizării recursive ridică serioase dubii asupra acestei judecăți. Intrarea unui scriitor provenit dintr-o (semi)periferie în sistemul global este un proces complex, care nu implică doar comerțul dintre o periferie și un centru, cum lăsa să se înțeleagă Casanova, limitată de modelul galocentric avut la bază; și nu este un proces finit, ci unul mai degrabă recursiv, care are nevoie de restimulări periodice pentru a-și menține funcțiunea și validitatea. El este dependent într-o bună măsură atât de harta politică, cât și de cea ideologică. De pildă, după cum sugera Carlo Ginzburg, „într-o bună zi, *Mitul eternei reîntoarceri* al lui Mircea Eliade ar putea fi citit ca un manifest antiglobalizare, postcolonial și ecologist"[1]. Dar, de asemenea, procesul are o componentă arbitrară cel puțin la fel de importantă precum cea care ține de caracterul său rațional programatic sau programabil. Acesta decurge atât din aporia caracterului inscrutabil al timpului[2], cât și din lipsa de autonomie a sistemului literar în raport cu sistemul istoriei, ce poate fi verificată în cazurile Cioran și Eliade. Atât ascensiunea curiozității legate de trecutul fascist (cazul Paul de Man), corelată cu transformarea Holocaustului, începând din anii '80 și mai ales '90, într-un macrotrop, cât și impredictibilitatea evoluției culturii populare sunt factori exteriori, nu imanenți ai unui iluzoriu câmp cultural autonom. Sistemul literar mondial face priză la istoria reală; istoria joacă zaruri, iar cultura se rostogolește odată cu ele. Tocmai de aceea, deși, pornindu-se de la un caz precum cel expus până acum (trei scriitori proveniți dintr-o periferie economică și culturală sunt nevoiți

1. Carlo Ginzburg, „Mircea Eliade's Ambivalent Legacy", în Christian K. Wedemeyer, Wendy Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions : The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2010, p. 322.
2. Paul Ricœur, *Time and Narrative*, vol. 3, traducere de Kathleen Blamey and David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago, Londra, 1988, pp. 261-274.

să se reinventeze în spaţiul unei culturi centrale şi reuşesc în această operaţiune de *rebranding* căpătând notorietate globală în anii care urmează celui de-al Doilea Război Mondial), se pot desprinde anumite concluzii, ele sunt strict retrospective. Caracterul legic al evoluţiei câmpului literar, se poate afirma, va fi întotdeauna retrospectiv, lipsit în mod real de capacitatea de a putea genera predicţii, datorită raportului strâns şi arbitrar dintre cultură şi istorie. Dar asta, pe de altă parte, nu împiedică notarea celor câtorva circumstanţe favorizante care pot împinge periferiile în arena globală. Printre aceste condiţii se numără disponibilitatea de a juca, în şi cu propria operă, jocuri în care succesul depinde de capacitatea de a inova, de ambiguitatea sau deschiderea la interpretări (inclusiv într-un sens neprogramat), mobilitatea spaţială şi integrarea în reţele cât mai complexe şi mai *far-reaching*.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 20

Către un canon transnațional

„Beyond the horizon, at the end of the game."

Bob Dylan, „Beyond the Horizon"

În contextul aderării României la Uniunea Europeană în 2007, criticul Ion Simuţ publica un proiect întocmit rapid cu acest prilej, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, o selecţie canonică din perspectivă internă a 35 de titluri publicate între 1945 şi 2005, de la Constantin Virgil Gheorghiu, G. Călinescu şi Marin Preda până la Alexandru Ecovoiu, Dan Stanca şi Radu Aldulescu, incluzându-i şi pe basarabenii Ion Druţă, Vladimir Beşleagă şi Aureliu Busuioc (aceştia din urmă, cu formule patent revolute, incluşi probabil dintr-un spirit ecumenic). Care sunt criteriile selecţiei? Pentru Simuţ, „romanele româneşti «europene» sunt cele mai bune romane, considerate ca atare de critică şi de public. [...] Mai pe scurt, europenitate = valoare"[1]. O astfel de perspectivă are însă dezavantajul de a lăsa deoparte toate problemele ţinând de slabul ecou global al literaturii române; din moment ce „noi", românii – şi doar noi, chipurile cei mai avizaţi[2] –, suntem cei care decid valoarea scriitorilor noştri (şi, de aici, coeficientul lor de europenitate), „ceilalţi" nici nu mai contează. O astfel de scăpare nu este de altfel singulară în literatura română (nu doar postcomunistă), care s-a iluzionat adesea că simpla sincronizare cu literatura „avansată" occidentală (şi *doar* occidentală: literaturile rusă sau chineză nu au reprezentat niciodată sistematic modele de substanţă) investeşte automat literatura română cu universalism; altfel spus, imitarea simbolismului, a modernismului, a Noului Roman, a postmodernismului ar produce automat în spaţiul românesc valori egale celor imitate şi transferabile/exportabile/omologabile în spaţiul de referinţă. Trebuie observat că şi postmodernismul românesc, deşi pleacă de la principii relativiste şi antiuniversaliste, lucrează tot cu un model modernist-finalist: postmodernismul ar oferi astfel literaturii române un soi de

1. Ion Simuţ, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2008, p. 5.
2. Din perspectiva noastră internă, decizia lui Harold B. Segel de a include în *The Columbia Literary History of Eastern Europe since 1945* (Columbia University Press, New York, 2003) articole despre Liliana Ursu şi Daniela Crăsnaru, autoare practic invizibile pentru critica ultimelor decenii din România, pare cel puţin surprinzătoare.

„sfârșit al istoriei", o paradigmă finală în care nicio schimbare nu mai afectează totalitatea[1].

Dacă în comunism producția pentru piața internă nu are, din multiple motive (lipsa de deschidere reală către piața externă, precum și suficiența pieței din România), concurent, după 1989 inflația atinge și piața bunurilor culturale. Chiar pentru Cărtărescu, obsedat, așa cum o atestă jurnalele lui, de recunoașterea în câmpul cultural autohton, acest spațiu începe să fie perceput imediat după 1989 ca prea mic, după cum o arată o însemnare din 12 iunie 1990:

> Cele două obiective cu prioritate absolută: 1. Scrisul. 2. Publicarea afară. În lumea literară de aici nu prea mai e ceva de făcut. Nu mai am realmente nimic de câștigat, și de-acum, cu fiecare carte nouă, îmi voi pune doar în joc reputația, ca preotul din Dumbrava Sacră. Și măcar de-ar merita, dar nu merită. Totul s-a atomizat și s-a golit de umanitate. N-are niciun sens să publici în reviste literare: nu le mai citesc nici literații[2].

Odată cu deschiderea granițelor apar noi posibilități de mobilitate între România și spațiul vestic; dacă până atunci conectarea fusese făcută într-un singur sens, dinspre Europa către România, de aici înainte, măcar teoretic, scriitorii români aveau posibilitatea de a se exporta. Treptat, Cărtărescu va reuși să pătrundă pe mai multe piețe occidentale (Franța, Spania, Italia, Germania, Olanda, chiar Statele Unite), devenind unul dintre cei mai cunoscuți scriitori români, creditat anual cu șanse la Nobel. Dintre optzeciști, exceptându-i pe Matei Vișniec, care s-a reinventat ca dramaturg în franceză, și pe Christian Moraru, devenit în Statele Unite un important comparatist, Cărtărescu e singurul într-o poziție de notorietate globală. Ca generație, nouăzeciștii ratează de asemenea exportarea pe piețe străine (o excepție fiind Daniel Bănulescu, tradus mai cu seamă în germană). Abia douămiiștii, în special prin poeți, intră sistematic în rețele globale prin traduceri, lecturi publice și burse. De altfel, după cum a observat Paul Cernat, poezia ultimilor 15 ani, scrisă după Mircea Cărtărescu și Cristian Popescu, a renunțat să se mai raporteze, ca până atunci, la istoria poeziei românești și „s-a raportat mult mai mult, dacă nu exclusiv, la modele externe"[3] (s-ar putea obiecta totuși că ultimul poet reprezentativ pentru modelul intern este Marius Ianuș; deși debuta sub

1. Faptul e cu atât mai ironic și mai relevant cu cât principalul său activist, Ion Bogdan Lefter, susține o teorie personală a postmodernismului aflată în contradicție flagrantă cu modelul originar american/global. Vezi capitolul dedicat analizării volumului lui Lefter „Postmodernism – istoria unei «bătălii» culturale" în Ciprian Șiulea, *Retori, simulacre, impostori* (2000), pp. 186-218. Pentru o autodefinire a ceea ce Lefter înțelege prin postmodernism, e relevantă invocarea unei discuții cu Cristian Moraru la începutul anilor '90: „am avut o lungă discuție cu colegul meu [...]; el încercând să mă convingă că numai cu teme teoretice putem da cărți «competitive», care să fie acceptate în «limbile de circulație», eu – prea atașat de practica literaturii noastre «provinciale», de scrierile noastre mărturisitoare, de rafinamentele noastre lingvistice intraductibile; el visând la sinteza «științifică», eu – la cea senzorială și stilistică pe care o numeam și încă o numesc, în lipsă de o vorbă mai bună, «postmodernă»" (Ion Bogdan Lefter, *Anii '60-'90. Critica literară*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 398).
2. Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, vol. I: *1990-1996*, Editura Humanitas, București, 2001, p. 42.
3. Paul Cernat, „Carnavalul apocaliptic (I)", *Observator cultural*, nr. 829, 2016.

semnul lui Allen Ginsberg în 2000, la mai bine de zeci ani după Cristian Popescu, textele lui sunt încă pline de ecouri din Arghezi, Bacovia ș.a.). În timp ce optzeciștii (Cărtărescu, Alexandru Muşina, Florin Iaru) avuseseră un acces limitat la ce se scria afară, douămiiștii şi cei de după ei au putut circula liber şi n-au mai depins de oferta limitată a librăriilor româneşti. Însă, deşi sub auspiciile ICR-ului s-au realizat numeroase traduceri publicate atât în Occident, cât şi în Europa de Est, o slabă integrare globală a literaturii române poate fi percepută în continuare.

Există două modele principale de integrare a literaturii române pe piața globală. Le identific pornind de la practica exportului efectiv pe care literatura română a reuşit să o realizeze pentru a putea reconstitui, a posteriori, eventualele cauzalități şi rețete de succes.

Un prim model este al traducerii. Prin traducere, un scriitor venind dintr-o periferie poate obține o poziționare globală. Cazul poate fi ilustrat prin biografia şi scrierile lui NORMAN MANEA (n. 1936), având în centru evenimentul traumatic al Holocaustului românesc (Manea a fost deportat în 1941, la doar cinci ani, în Transnistria de guvernarea Antonescu, fiind repatriat abia în 1945). De profesie inginer constructor, Manea debutează în 1966 la *Povestea vorbii*, supliment al revistei *Ramuri*, cu povestirea „Fierul de călcat dragostea", fiind prezentat de Miron Radu Paraschivescu. În 1981, un interviu acordat revistei *Familia*, în care critică transparent direcția ultranaționalistă de la *Săptămâna*, îi atrage atacuri violente din partea publicației lui Eugen Barbu, dar şi a săptămânalelor *Flacăra* şi *Luceafărul*. În 1986 alege să se exileze, stabilindu-se inițial în Germania, iar din 1988 în Statele Unite ale Americii, unde ajunge ca bursier Fulbright, recomandat de Virgil Nemoianu. În 1999 primeşte cetățenia americană. Este distins cu numeroase premii. Deşi afirmat pe piața culturală americană şi profesor în Statele Unite, Manea continuă să scrie în română. El şi-a descris condiția de exilat lingvistic prin metafora „casa melcului", aceasta reprezentând limba română pe care este nevoit să o poarte după el. În mod ironic, tocmai limba folosită în literatura lui a polarizat de la început critica din România. Pe de o parte, Dana Dumitriu nota lipsa „vocației stilistice" şi găsea romanul *Captivi* (1970) „delirant şi istovitor"[1], Nicolae Manolescu[2] şi Alex. Ştefănescu au vorbit de un scriitor fără talent, iar Marian Popa aprecia că „scrie foarte prost, cel puțin româneşte"[3]. De cealaltă parte, Mircea Iorgulescu, Liviu Petrescu, Valeriu Cristea, Paul Georgescu, Lucian Raicu, Ov. S. Crohmălniceanu ș.a. au semnat exegeze minuțioase şi foarte pozitivante. Ambele abordări îşi găsesc justificări în tipul de proză scrisă de Norman Manea, aceasta înfățişându-se cel mai adesea ca un flux descriptiv în cheie contras-eliptică, surprinzând simultan planuri eterogene – discursiv, evenimențial şi cronologic. Vocile narative îşi dispută transmisia, planul psihic interior se confundă cu cel exterior, trecutul reverberează în prezent,

1. Dana Dumitriu, „Captivi", *Argeş*, nr. 2, 1971.
2. „[O] operă prolixă, nehotărâtă între ficțiune şi mărturie, scrisă adesea în limbă de lemn, prezumțioasă şi greu de citit"(Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 1443).
3. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, p. 823.

frazele sunt dominate de substantive şi se dispensează de verbe, lirismul răbufneşte şi confiscă proza în favoarea poemului în proză, exprimarea ultraconcentrată alternează cu verbiajul debutonat, monologul se confundă cu dialogul, descrierea îneacă naraţiunea. Este o literatură încifrată stilistic şi simbolic, solicitând un cititor foarte atent şi mai multe lecturi. Polarizarea criticii decurge din răspunsul la întrebarea în ce măsură scriitorul merită un astfel de efort. Cei care îl contestă vor vorbi despre ilizibilitate, refuzând travaliul interpretării şi chiar al lecturii, ceilalţi, dimpotrivă, se vor referi la decodarea unei literaturi dense, care oferă răsplata unei hermeneutici laborioase. Autorul însuşi a vorbit despre „ilizibilitatea" propriilor cărţi, invocând încifrarea la care a recurs pentru a evita înserierea într-o literatură convenabilă Partidului Comunist. Acest argument este implauzibil. În primul rând, în perioada în care Norman Manea începe să scrie, presiunea partinică asupra literaturii se află într-un punct minim. În al doilea rând, după plecarea în exil literatura sa nu se modifică nici în sensul dificultăţii, nici în cel al convenţiei esopice (dovadă stilul eseului *Despre clovni: dictatorul şi artistul*, critică la adresa lui Nicolae Ceauşescu scrisă în 1989, după stabilirea în SUA). Ceea ce dă originalitate scrisului lui Norman Manea este substanţa materiei autobiografice pe care o prelucrează prin intermediul formulei alese. Mai toate cărţile publicate în deceniul al optulea fac parte dintr-un ciclu numit *Variante la un autoportret*. Autoportretul este fidel mai mult în spirit decât în literă, deşi nu lipsesc incidenţe strict autobiografice. Povestirile şi nuvelele din *Noaptea pe latura lungă* (1969), *Primele porţi* (1975) şi *Octombrie, ora opt* (1981) acoperă un arc de timp între deportarea în Transnistria (1941-1945) şi perioada târzie a comunismului. În „Puloverul", text de referinţă, oroarea lagărului este sugerată prin obiectul vestimentar invocat în titlu. Puloverul ţine de cald, fiind astfel un lucru râvnit şi rar, şi în acelaşi timp transmite tifosul şi moartea. „Ceaiul lui Proust" este o variaţie pe motivul madlenei din ciclul *În căutarea timpului pierdut*: prizonierii îşi imaginează că beau ceai îndulcit uitându-se la un cub de zahăr, rămăşiţă fetişizată a vieţii de dinainte de deportare. Proza „Nunţile" ar fi o critică a standardizării limbajului prin care e descris retrospectiv Holocaustul. Un copil supravieţuitor este obligat de adulţi să înveţe pe dinafară şi să recite în cadru festiv un discurs despre experienţa traumatică pe care o trăise. Numai că discursul, redactat într-o limbă de lemn, corupe trauma originară transformând-o într-o caricatură. Ironia e cu atât mai apăsată cu cât discursul se bucură de succes şi ajunge să fie recitat pe la nunţi, în cadrul programului distractiv. Nuvela „Trenciul", publicată în culegerea *Fericirea obligatorie* (1999), poate fi citită în pandant cu „Puloverul". De data aceasta, obiectul de vestimentaţie figurează intruziunea Securităţii în spaţiul privat: a doua zi după o petrecere opulentă ce are loc în plina austeritate alimentară a anilor '80, soţia ziaristului-amfitrion descoperă în cuier un trenci care nu aparţinuse niciunuia dintre invitaţi. Este vizată practica Securităţii de a folosi locuinţe private pentru activităţi specifice. Romanul cel mai important al lui Norman Manea este însă *Plicul negru* (1986), în centrul lui fiind ancheta ratată a lui Anatol Dominic Vancea Voinov, zis Tolea, pe urmele unei scrisori misterioase care cu mult timp în urmă, în 1940, îl împinsese pe tatăl lui la sinucidere. Pista detectivistă are un echivalent în compoziţia multistratificată a romanului, în care indiciile utile şi referinţele transparente (la *Despre eroi şi morminte* de Ernesto Sábato, la I. L. Caragiale din *O scrisoare pierdută* etc.)

coexistă cu secvențe aproape opace semantic. Altă simetrie abil orchestrată este cea dintre România anului 1940, în care evreul Marcu Vancea se sinucide din cauza unei simple scrisori de amenințare, și România anului 1980, în care Tolea, fiul lui Vancea, înnebunește. Romanul a apărut cu dificultăți detaliate ulterior în eseul „Referatul cenzorului". Ca urmare a presiunilor și a compromisurilor consecutive, versiunea tipărită diferea semnificativ de varianta originală. Ediția din 1996, rescrisă, încearcă să reconstruiască versiunea inițială, între timp pierdută. Sunt practic două cărți diferite și ca arhitectură, și la nivel de amănunt. Prima este un metaroman, în stilul romanului lui Costache Olăreanu *Ficțiune și infanterie* (1980), pentru ca a doua să renunțe cu totul la rama metanarativă care făcea ca textul să fie atribuit scriitorului Mynheer. De asemenea, în a doua versiune referirile anticomuniste capătă nuanțe imposibile în 1986. Câteva intervenții ale lui Norman Manea în presa americană, reluate în țară, au suscitat discuții în care au replicat brutal chiar și comentatori de regulă *open-minded* ai fenomenului inteligheției contaminate de fascismul interbelic. Cea mai bună carte a lui Norman Manea rămân memoriile din *Întoarcerea huliganului* (2003). Titlul unifică două „întoarceri" diferite: a adultului în trecutul îndepărtat și a exilatului în România. În prima sunt rememorate „inițierea" din Transnistria, o scurtă experiență de utemist, închiderea tatălui în colonia penitenciară din Periprava, detaliile unei cariere apatice de inginer constructor, câteva amoruri, începuturile carierei literare, intrarea în vizorul Securității, plecarea în Europa și după aceea în SUA (plecare parțială, întrucât scriitorul rămâne captivul limbii române, „casă a melcului" de care exilatul nu se poate desprinde). A doua întoarcere o reprezintă călătoria de 12 zile în România anului 1997. Psihologia celui care revine în țară este a unui vizitator ce revede cu neplăcere locuri cândva familiare, dar care acum nu îi trezesc decât o combinație alienantă de sentimente din zona nevrozei, a umoralului și chiar a paranoiei. Simptomatic, caietul de notații făcute în această călătorie e uitat în avion: astfel, umbra celei de-a doua întoarceri a dispărut, spre deosebire de spectrul trecutului. Norman Manea scrie o proză autoficțională într-un fel apropiat de eseistică. Nu încearcă să dea un ritm coerent naratiunii, pe care o împrăștie în secvențe și în fotograme. Liantul îl aduc punctele de discontinuitate – digresiunile, elipsele, șotronul jucat între planuri. Trecutul se naște, și chinurile acestei nașteri, „inventată" și trăită în prezentul narativ, construiesc efectul empatic al romanului. *Vizuina* (2009) reprezintă o întoarcere la ficțiunea „pură", deși afluenți autobiografici se varsă și aici. Intertextualitatea e la fel de marcată și de importantă pentru construcția cărții ca și în *Plicul negru*. De data aceasta sunt valorificați Borges, a cărui nuvelă „Moartea și busola" oferă unul dintre clou-urile cărții, dar și Vladimir Nabokov cu *Pnin* (de unde Norman Manea preia, printre altele, trucul naratorului care trece de la persoana a treia la persoana întâi, introducându-se ca personaj), Mihail Sebastian (al cărui personaj din *De două mii de ani*, Marga Stern, apare ca amantă de tinerețe a lui Cosmin Dima, reflectare cu „cheie" a lui Mircea Eliade), Thomas Mann etc. O zonă relevantă de intertextualitate privește revizitarea figurii lui Mircea Eliade și afacerea neelucidată a asasinării lui Ioan Petru Culianu. Atât Eliade, cât și Culianu apar aici ca „personaje". Deși numele sunt schimbate, transferul se face transparent. Minus câteva retușuri superficiale, toate propozițiile principale din enciclopedia reală care-i descriu pe Eliade și pe Culianu trec în personajele Cosmin Dima și Mihnea

Palade. Ar fi vorba deci de o reluare, cu instrumentele ficțiunii, a dezbaterii din eseul „Felix Culpa" (1991), unde analizase trecutul fascist al lui Mircea Eliade. Totuși, tema de adâncime a romanului stă în surprinderea morfologiei tulburi a identității exilatului. Este încă o constantă a prozei lui Norman Manea. Dacă pentru inginerii săi din romanele anilor '70 exilul era interior, în *Vizuina* spațiul exilului nu mai este subiectiv, ci obiectiv, fiind localizat în Statele Unite ale Americii. Un corelativ al condiției de exilat – dar și un corectiv al fanteziilor legate de utopia americană – este vulnerabilitatea : în fața vârstei, a bolii (secvența cea mai consistentă literar fiind aceea a unul coșmar medical) și în fața agresiunilor exterioare (atacul asupra Turnurilor Gemene din 11 septembrie 2001, care a avut parte de un număr considerabil de evocări artistice în cultura americană, ia notă și de contribuția lui Manea). Se poate susține că în bună parte succesul lui Norman Manea în Occident (unul mai curând de critică decât de public – lucru firesc, dată fiind dificultatea relativă a literaturii cu pricina) a depins de universalitatea temei Holocaustului tratate în opera sa – unul dintre subiectele inconturnabile ale ultimelor decenii, inteligibil din capul locului la nivel global (deși, desigur, a fi universal traductibil nu echivalează cu a fi cu necesitate omologabil, această diferență fiind acoperită de meritul particular al autorului). Însă în România asocierea succesului lui Manea cu mitologia antisemită a conspirației iudaice s-a făcut nu o dată și nu doar în cercuri patent antisemite[1].

Alt caz ilustrativ, dar într-un sens diferit, este cel al lui Paul Goma. Acesta s-a născut în 1935 în Basarabia, într-o familie de învățători refugiată apoi în 1944 în Transilvania din fața trupelor sovietice. În anii '50 frecventează Institutul de literatură și critică literară „Mihai Eminescu" – pepinieră pentru scriitorii angajați în slujba Partidului Comunist. În 1956 este arestat în contextul valului de represiune care urmează revoluției din Ungaria. Va fi deținut vreme de doi ani (Jilava, Malmaison, Gherla). Eliberat în 1958, trăiește până în 1963 în satul Lătești din Bărăgan, unde i se fixează domiciliu obligatoriu. După venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu, care continuă slăbirea șurubului inițiată deja de Gheorghe Gheorghiu-Dej în 1964, își reia studiile filologice. Debutează în 1966 cu o proză în revista *Luceafărul* (condusă pe atunci de Eugen Barbu). Primul volum, *Camera de alături*, îi apare în 1968. Tot în '68 se înscrie în Partidul Comunist într-un context special : după invadarea Cehoslovaciei de trupele Tratatului de la Varșovia, Ceaușescu critică interferența în treburile interne și anunță că înarmează populația pentru a apăra țara împotriva unei agresiuni similare. Cum doar membrii de partid puteau să intre în gărzile patriotice și să primească arme, Goma – al cărui anticomunism general pălește în aceste circumstanțe în raport cu antisovietismul concret – face alegerea logică. Dar în 1971 – anul Tezelor din iulie, an simbolic pentru noul *downgrade* al regimului comunist – Paul Goma devine un caz politic. Romanul său *Ostinato*, inspirat din experiența carcerală, dar scris într-un stil experimentalist care atenuează informația brută, întârzie să apară în România.

1. În prima monografie dedicată lui Manea, Claudiu Turcuș rezuma astfel această atitudine, comentând un articol de Dan Stanca care stabilea o legătură între „Felix Culpa" și poziția lui Manea în SUA : „Legat de exilul american, s-a impus clișeul (neserios, dar popular) că mecanismele imperialiste de promovare și interesele evreiești i-au adus scriitorului consacrarea" (Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*, p. 29).

(Se pare că scriitorul Alexandru Ivasiuc, şi el fost deţinut politic, ar fi lansat zvonul că în carte apare ca personaj Elena Ceauşescu, ducând astfel la îngroparea romanului.) Trimis în străinătate, *Ostinato* – termen muzical ce trimite la repetarea obsesivă a unui motiv – este tradus în germană şi lansat la Târgul Internaţional de Carte de la Frankfurt. Regimul comunist face o mişcare tactică prostească – îşi anulează prezenţa la târg în semn de protest. Scandalul internaţional este amorsat. Goma rămâne în România, izolat şi supravegheat de Securitate. Prin comparaţie cu el, Nicolae Breban, care, aflat la Cannes în 1971 cu un film, criticase în ziarul *Le Monde* Tezele din iulie, se întoarce peste un an în România şi îi trimite lui Ceauşescu o scrisoare plină de scuze şi plecăciuni, reluându-şi apoi statutul de scriitor publicat. Goma însă nu pleacă capul. În 1976 îi apare în franceză romanul *Gherla*. În Occident este un moment ideal pentru anticomunism. Apariţia romanului *Arhipelagul Gulag* de Soljeniţîn în Franţa provocase o schimbare de paradigmă în raportarea la comunism a intelectualilor francezi (de-a lungul primelor decenii postbelice, *Les Trente Glorieuses*, moda fusese una filocomunistă, fie că se raportase la URSS, la Cuba sau la China). Butoiul de pulbere pe care stă Goma în România explodează în 1977. În cuvintele Monicăi Lovinescu, „la Praga se pregătea o Chartă, la Varşovia o Solidaritate, la Bucureşti, o voce. 1977 va fi plin de ea: Paul Goma lansează o Mişcare pentru Drepturile Omului, solidarizându-se cu Charta pragheză, dar neajungând să grupeze în jur pe cei din breasla sa. Cu rare, rarisime excepţii: Ion Vianu, psihiatru, Ion Negoiţescu, obligat sub ameninţarea unui proces de moravuri să se dezică"[1]. Goma este arestat şi bătut. Generalul de Securitate Nicolae Pleşiţă coordonează ancheta. Însă la Paris emigraţia română strânsă în jurul Radio Europa Liberă organizează contraofensiva. Protestul faţă de arestarea lui Goma adună semnăturile a numeroase personalităţi culturale, printre care comunişti sau foşti comunişti: Louis Aragon, Sartre, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Claude Simon, Italo Calvino. Ceauşescu cedează, iar Goma este expulzat în Franţa (după ce, în prealabil, în cursul anchetei – în care scriitorul susţine că a fost drogat – i se smulsese o retractare). Goma este eroul zilei. Peste ani, după ce se certaseră irevocabil, Monica Lovinescu avea să scrie în memorii: „România s-a înscris pe harta disidenţei graţie lui Goma"[2]. Deocamdată însă, rezistenţa anticomunistă din exil se organizează în jurul lui Goma. Cărţile îi apar în traducere. Conduce colecţii dedicate literaturii din Est la editurile Hachette şi Albin Michel. Nici regimul din România nu stă cu mâinile în sân. Monica Lovinescu este bătută crunt de doi palestinieni angajaţi de Securitate prin intermediul teroristului internaţional Carlos Şacalul. Pe urmele lui Goma sunt trimişi un asasin sau mai mulţi. Dar Goma nu se sperie şi îşi păstrează virulenţa.

În decembrie 1989 cade comunismul şi în România. Într-o primă fază, Goma este celebrat ca erou. Cărţile încep să-i fie publicate în ţară. Goma nu se întoarce însă în România. Consideră că i s-a făcut o nedreptate fiind expulzat şi cere măsuri reparatorii: să i se restituie cetăţenia română (dar fără să fie nevoit să facă o cerere în acest sens), să i se ofere locuinţă şi o revistă. Însă cine să i le ofere? Ion Iliescu, pe care-l acuză de continuarea comunismului? Pe scurt, scriitorul îşi continuă din exil războiul cu comunismul. Doar că a intervenit o

1. Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014 (eBook).
2. *Ibidem*.

diferență fundamentală. Înainte de 1990, lupta sa fusese dusă pentru drepturile omului încălcate în România lui Ceaușescu. După 1989, lupta e dusă în numele moralei. Nu doar torționarii, dar toți cei care au pactizat cu comunismul – inclusiv prin lașitate – au parte de „neuitarea" pe care le-o oferă Goma. Scriitorul evocă obstinat, o dată și încă o dată, toate nedreptățile ce i s-au făcut, toate complicitățile și lașitățile, toate evazionismele. Vrând-nevrând, lumea pe care Goma o cunoaște cel mai bine este cea a scriitorilor, așa că evocă cedările morale ale scriitorilor aproape mai des decât evocă faptele penale ale securiștilor și torționarilor. O eroare tactică. Altă eroare tactică este să se certe cu toată lumea, inclusiv cu foștii prieteni și aliați. Apariția unui jurnal în trei volume la Nemira în 1997 e punctul de fractură. Monica Lovinescu – fără al cărei sprijin n-ar fi existat *de facto* un „caz Goma" – îl acuză de falsificarea faptelor în jurnale și declară că regretă că l-a cunoscut. Nici cu editurile din România Goma nu are o relație prea bună: la începutul anilor '90 se ceartă cu Gabriel Liiceanu și Humanitas, în anii 2000 se ceartă cu Polirom. Cărțile lui ajung pe la sfârșitul anilor 2000 într-o colecție dedicată la Curtea Veche, dar nici acolo nu rămân prea multă vreme. În anii din urmă, puteau fi descărcate în format PDF de pe site-ul scriitorului, care ajunsese să se autoediteze. De traduceri nici nu mai putea fi vorba – după căderea comunismului editurile occidentale întorseseră spatele acestei literaturi anticomuniste. Cu toate că Goma își face în rimt alert dușmani și din oameni care îi erau favorabili, cota lui literară și simbolică rămâne importantă în anii '90. Unii vorbesc despre el drept cel mai mare scriitor român de după 1947. ASPRO (Asociația Scriitorilor Profesioniști din România) îl propune la Premiul Nobel.

Dar în prima parte a anilor 2000 Goma își pune la cale declinul final. Ca și Soljenițîn, care la bătrânețe ajunsese un reacționar îmbătat de fantasma Maicii Rusia și de varii antisemitisme, Goma începe o cruciadă împotriva evreilor, în care vede în masă, în cea mai bună tradiție antisemită, doar agenți ai bolșevismului. *Raportul Final* al Comisiei Wiesel (2004) găsește în *Săptămâna Roșie* (2003) de Goma „o veritabilă sinteză a negaționismului și antisemitismului" și „toate formele de trivializare [a Holocaustului] prin comparație"[1]. Goma nu doar că nu recunoaște că a greșit, ci începe o nouă campanie, în care se plânge de conspirația iudeo-bolșevică organizată împotriva lui. Invocă detaliul că e căsătorit cu o evreică, *ergo* fiul lor este evreu, *ergo* el însuși nu poate fi antisemit. Îi dă în judecată pe cei care îl acuză de antisemitism și pierde. În 2005 revista *Viața românească* publică, sub îngrijirea lui Liviu Ioan Stoiciu, pagini dintr-un jurnal al lui Goma plin de fantasme negaționiste. Uniunea Scriitorilor, condusă de Nicolae Manolescu (vaccinat după ce în anii '90 îi luase apărarea negaționistului Roger Garaudy), reacționează dur și ia măsuri împotriva revistei și a redactorului. Este practic ultimul scandal literar-politic în care este implicat Goma. Nu că n-ar continua să scrie, doar că aproape nimeni nu-i mai acordă atenție. În jurul său rămân doar o mână de apărători, adevărați martori ai lui Goma care jură pe adevărul întrupat de acesta. Dar ei sunt excepții.

Ca scriitor, Paul Goma se înscrie în specia experimentaliștilor. Narațiunile sale nu curg mai niciodată limpede din punctul de vedere al cronologiei și al

1. Comisia Internațională pentru Studierea Holocaustului în România, *Raport final*, p. 381.

expresiei. Scriitorul se opreşte asupra fiecărui cuvânt pentru a se lupta cu el, aşa cum a făcut şi cu oamenii în viaţa reală. La un moment dat i s-a editat un volum de câteva sute de pagini cuprinzând cuvinte şi expresii inventate de Goma. A fost, aşadar, un creator în planul expresiei lingvistice. Altfel, toate cărţile lui au un miez autobiografic, fie că se numesc jurnale, memorii sau romane. Goma a fost un autor prolix, dar câteva cărţi rămân cu siguranţă după el: *Gherla* (1990; de citit împreună cu naraţiunea *Lăteşti*, rămasă neterminată, alături de care a fost publicată în 2008), *Din calidor. O copilărie basarabeană* (1990), *Culoarea curcubeului '77 (Cutremurul oamenilor)* (1990) ş.a.

O altă versiune a acestui prim model al traducerii poate fi identificată la Mircea Cărtărescu. Însă, în timp ce Manea şi Goma s-au deteritorializat spaţial, emigrând din România şi stabilindu-se la New York sau Paris, Cărtărescu, deşi cu o bună dinamică globală (burse, traduceri, publicări în reviste străine), a rămas cu domiciliul stabil în România. De asemenea, spre deosebire de universalismul tematic al lui Manea (Holocaustul românesc), Cărtărescu a găsit o altă modalitate de „universalizare", de accesare a reţelei globale, şi anume intertextualitatea, mecanism transnaţional între ale cărui referinţe globale introduce un material local. Acest material este în primul rând oraşul Bucureşti, topos central al literaturii lui Cărtărescu. În 2007, la lansarea volumului al treilea din *Orbitor*, *Aripa dreaptă*, Gabriel Liiceanu, răspunzând peste ani textului „Bucureştiul meu", vorbea de faptul că Bucureştiul este pus, în sfârşit, pe harta literaturii mondiale. De asemenea, Christian Moraru avea să îi dedice mai multe pagini lui Cărtărescu în *Reading for the Planet: Toward a Geomethodology*, discernând sensurile complementare ale „planetarizării" lui Cărtărescu: de la intrarea, prin traduceri, într-un circuit transnaţional până la integrarea într-un sistem planetar prin accesarea unei intertextualităţi globale (prin autori ca Franz Kafka, Thomas Pynchon şi alţii[1]), dar şi prin tematizarea obsesivă în ficţiunile sale a unei totalităţi planetare[2]. Acest proces nu a avut loc prin vehiculul „postmodernismului românesc". Cărtărescu a fost exportat nu ca un „Pynchon român": deşi, evident, trimiterea nu putea fi evitată, dată fiind şi influenţa lui Pynchon asupra românului, comparaţia nu s-a făcut în sensul lovinescian al pozitivării lui Cărtărescu în numele sincronizării lui teoretice cu postmodernismul. Nu tema e aici universală (ca la Manea), ci intertextul. Cărtărescu vorbeşte despre obsesii strict personale într-o *lingua franca*. Dar şi aşa-zisa biografie unică şi irepetabilă a copilului Mircea, crescut într-un *hic et nunc* irepetabil (Bucureştiul anilor '50-'60), evident necunoscut occidentalului şi poate de aceea „misterios", încorporează de fapt marote

1. De aici poate şi straturile diferite sedimentate în opera lui Cărtărescu, dincolo de dialectica de bază realism/fantastic. Christian Moraru inventariază în *Solenoid* următoarele: „neorealismul mizeriei cotidiene, insurgent politic şi deja activ în literatura anilor '80; suprarealismul vizual (Magritte şi Dalí sunt invocaţi în mod repetat în *Solenoid*); ruda apropiată a acestuia, un «hiperrealism» al percepţiei chinuitoare, tipic est-europene, gen Blecher şi Schulz; realismul magic pe linia Kafka-Márquez, acompaniat de pastişele (deliberate) de rigoare; fantasticul romantic şi postmodern prin care sunt reciclaţi clasici precum Dante şi o întreagă panoplie de filozofii spiritualiste occidentale şi asiatice" (Christian Moraru, „Aceeaşi adicţie, Cărtărescu", *Mozaic*, nr. 6, 2016).
2. Vezi Christian Moraru, *Reading for the Planet*, pp. 112-125.

arhetipale deprinse din lectura lui C. G. Jung ș.a. Dovadă că „rețeta" romanescă a lui Cărtărescu (labirinturi urbane, conspirații obscure, queste de-a lungul istoriei personale și naționale, simbolistica centrală a Cărții etc.) se regăsește la un scriitor contemporan lui, turcul Orhan Pamuk (între cei doi neputându-se vorbi de o influență directă): Istanbulul lui Pamuk este geamănul Bucureștiul lui Cărtărescu. În *hub*-ul transnațional din care Cărtărescu este o piesă mai fac parte, în afară de Pamuk, autori precum cehul Jáchym Topol (*Sestra*, 1994), poloneza Olga Tokarczuk, sârbul David Albahari (*Leeches*, 2005) ș.a. Se poate pune însă întrebarea de ce a devenit notoriu Cărtărescu, și nu Mircea Horia Simionescu sau Mircea Ivănescu, care au multe dintre calitățile enunțate până acum, în primul rând disponibilitatea pentru intertext. Prima variantă de răspuns: Mircea Horia Simionescu și Mircea Ivănescu sunt autori mai dificili decât Cărtărescu, mai puțin comerciali; lor le lipsește recuzita de *blockbuster* la care Cărtărescu apelează din plin. Un răspuns complementar este că Mircea Cărtărescu a călătorit în afara țării și și-a „produs" traducerile/circulația.

Al doilea model este acela al implantului. El privește infiltrarea unei culturi centrale dinspre o cultură periferică într-un mod care modifică subtil parametrii primeia, fără a prezerva însă identitatea celei de-a doua. Exemplul ilustrativ îl oferă alt scriitor evreu-român, Andrei Codrescu (n. 1946)[1]. Acesta debutează în România comunistă cu poezia „Șantier" – fructul unei călătorii de documentare la hidrocentrala de la Argeș, alături de Ion Gheorghe –, publicată la *Luceafărul* în 1962 sub semnătura Andrei Permuter. Va mai publica poeme – de regulă influențate de „suprarealismul sacerdotal" al lui Lucian Blaga – în aceeași revistă, în *Gazeta literară* și în *Steaua*, sub pseudonimul Andrei Steiu. În 1965 emigrează împreună cu mama sa, ajungând în SUA, la Detroit, după șase luni petrecute în Italia. Se decide să scrie în engleză – prima opțiune fusese franceza – la sfatul lui Nichita Stănescu. În timpul periplului către America, dar și în anii următori, până în 1970, când debutează editorial cu volumul de versuri *Licence to Carry a Gun* (1970), va continua totuși să scrie și în română, apelând bunăoară la pseudonimul Maria Parfenie; câteva texte vor apărea în reviste ale exilului, precum *Revista scriitorilor români*, *Ființa românească*, *Limite* ș.a. De altfel, după cum va mărturisi într-un interviu, „poeziile mele 1966-1970 erau gândite pe românește, dar scrise pe engleză"[2]. După un an petrecut la Detroit, se stabilește la New York, lucrând într-o mare librărie de pe 8th Street, frecventând cercurile literare și cunoscându-i pe Ted Berrigan, Paul Blackburn sau Joel Oppenheimer. Publică în jurnale litografiate ca *The World*, editat de Anne Waldman și Lewis Warsh. În 1970 ajunge la San Francisco, unde editează cărți litografiate și locuiește până în 1974, când se mută în California de Nord, la Monte Rio. Între 1977 și 1984 stă în Baltimore, unde predă la Johns Hopkins University. Primește cetățenia americană în 1981. În 1983 începe colaborarea cu National Public Radio. Prezența la postul de radio, ca realizator al emisiunii *All Things Considered*, îi va aduce

1. Radu Pavel Gheo, „Andrei Codrescu's Identity Masks: Pseudonyms and Heteronyms", *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 4, 2014, pp. 539-546.
2. Constantin Pricop, „Interviu cu Andrei Codrescu: «Sensul diferenței a fost cu mine de când m-am născut»", *România literară*, nr. 45, 1997.

notorietatea de-a lungul Statelor Unite. Din 1984 se mută la Baton Rouge, devenind profesor de literatură comparată și de scriere creativă la Louisiana State University, poziție în care rămâne până în 2009, când se pensionează. În 1983 a fondat revista de poezie și eseuri despre poezie *Esquisite Corpse* (titlul trimite la suprarealistul *cadavre exquis*); din 2007 publicația a trecut în mediul virtual. Începând cu 1990 a fost prezent în presa din România cu numeroase interviuri, precum și cu eseuri traduse din engleză. În decembrie 1989 se întorsese în România, transmițând reportaje despre revoluția anticomunistă pentru National Public Radio și ABC News. Despre această experiență vorbește volumul *The Hole in the Flag : A Romanian Exile's Story of Return and Revolution* (1991).

În literatura americană Andrei Codrescu este o figură complexă și prolifică. În poezie el amintește de experiența suprarealismului românesc și european, unul dintre poeții săi de căpătâi fiind Tristan Tzara, căruia îi va dedica în 2009 o carte de investigații eseistice și critice – *The Posthuman Dada Guide : Tzara and Lenin Play Chess*. De asemenea, importă prin traduceri literale expresiile idiomatice ale limbii române (cum ar fi „fluierul piciorului")[1], rezultatul contribuind la impresia suprarealistă, deși, potrivit lui Andrei Codrescu, „educația mea de poet american vine din obiectiviști, New York School și generația Beat". În poezia scrisă în engleză a folosit la început heteronimi în stilul lui Fernando Pessoa: Julio Hernandez, Peter Boone, Alice Henderson-Codrescu (numele soției), utilizați în volumul de debut, și Calvin Boone, care apare în *The History of the Growth of Heaven* (1973). Începând cu scrierea comercial-erotică *The Repentance of Lorraine* (1976), publicată sub pseudonimul Ames Claire, a scris mai multe romane: *The Blood Countess* (1995) este dedicat contesei Elisabeta Báthory, față feminină a mitului lui Dracula, *Messi@h* (1999), panoramă a milenarismelor din preajma anului 2000 pe fundalul mutațiilor produse de epoca digitală, *Casanova in Bohemia* (2002) reconstituie ultimii ani din viața lui Casanova, petrecuți ca bibliotecar al contelui von Waldstein, iar *Wakefield* (2004) actualizează motivul pactului cu diavolului. În *Monsieur Teste in America & Other Instances of Realism* (1987) Andrei Codrescu preia declarativ personajul lui Paul Valéry „cu scopul precis de a-i folosi metoda de raționament rece pentru înțelegerea conflictului fierbinte între eul european și cel american"[2]. Pentru bibliografia reporterului, *Hail, Babylon ! In Search of the American City at the End of the Millennium* (1998) și *Ay, Cuba ! A Socio-Erotic Journey* (1999) sunt două piese caracteristice, prima fructificând călătorii de-a lungul Statelor Unite (Baltimore, New Orleans,

1. „«Poezii românești cu masca de engleză» se găsesc numai în prima mea carte, *License to Carry a Gun* (1970). Ele purtau mască pentru că erau scrise în spiritul poeziei române, pe care-l găsisem în gândirea și educația mea de la Sibiu. În a doua carte, limba engleză mi-a dăruit alte mijloace de exprimare și de înțelegere, care s-au adăugat celor pe care le știam într-un mod natural, dar și spectacular. Nu exista nicio ruptură între începuturile mele în limba română și poeziile mele în engleză: am adăugat pur și simplu o dimensiune românească poeziei americane. Aceasta a rămas și e contribuția mea la poezia americană. Poezia românească are, în acest fel, un loc solid înăuntrul vastului peisaj literar american" („«Creația este și bucurie, și luptă». Doina Ioanid în dialog cu Andrei Codrescu", *Observator cultural*, nr. 843, 2016; online: https://www.observatorcultural.ro/articol/creatia-este-si-bucurie-si-lupta/).
2. Andrei Codrescu, *Miracol și catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu*, Editura Hartmann, Arad, 2005, p. 85.

Las Vegas, San Francisco ş.a.), cealaltă explorând pătrunzător Cuba lui Fidel Castro. Selecţii din numeroasele culegeri de eseuri ale autorului, valorificând bunăoară rubrica *All Things Considered*, apar în volumele *Scrisori din New Orleans* (2006) şi *Noi n-avem bun-gust, noi suntem artişti* (2008) – exerciţii de luciditate sceptică şi ironică, în care-şi dau mâna raţionalismul de factură iluministă şi speculaţia fantezistă a poetului insurgent.

Deşi temele româneşti împânzesc opera americană a lui Andrei Codrescu, din punct de vedere editorial el devine autor de limbă română abia la 59 de ani, în 2005, când apare volumul *Instrumentul negru. Poezii 1965-1968*, cuprinzând poezii scrise în limba română între 1965 şi 1968, după plecarea din România. În prima parte a anilor '70 poetul plănuise să le publice, în selecţia şi cu prefaţa lui Ştefan Baciu, la Editura Mele aparţinând acestuia; ulterior proiectul fusese abandonat. Poemele produc un fel de exorcizare a spaţiului lăsat în urmă, vorbind despre ideologii, dictaturi, revoluţii, cadavre într-o succesiune de imagini suprarealiste controlată printr-o ironie neagră („Fără sânge între noi circulă revoluţii plictisite care n-au bordeluri destule şi şi-au băut toţi banii. În cea mai liniştită şcoală din sat portretele au două capete şi pe foile gramaticii româneşti îşi leapădă pielea revoluţii diverse şi flămânde. Sau sătule" – din „Gramatică"[1]). O temă inevitabilă este schimbarea limbii („Limbi străine"):

Ca să înveţi altă limbă ţi-a lăsat Dumnezeu linia străbunilor
pe care poţi s-o pipăi pân' la rădăcină
şi să găseşti în ea scurta vătuită a soldatului austriac
în care se află o scrisoare neterminată în limba germană.
Sunt uşor de pătruns aceste bufniţe vieţuitoare pe podurile caselor
înlăuntrul lor lucrează încă inchiziţia
care-şi spune jurămintele în limba spaniolă
şi ascute limba evreului cu fierul roşu.
Multe sunt gurile care tac pe această linie a străbunilor
dar mai multe sunt minciunile lor nerostite
pe care le poţi scula cu un strigăt
şi vor începe de la sine
să se traducă în toate limbile pământului[2].

Poate compensativ în raport cu trauma exilului, în 1965-1967 poetul îşi inventează un heteronim, Maria Parfene, în numele căreia scrie versuri de o vitalitate robustă, infiltrate de imagini din repertoriul tradiţionalist şi de simboluri sexuale nesofisticate, sublimate totuşi printr-o inteligenţă care le transcende subversiv („Aniversare"):

Sărbătorim un veac de când sămânţa s-a risipit în cele patru
vânturi. Părintele Şofariu s-a complicat prin rădăcini ca
cum cineva îl privea printr-un glob de metal.
Eu începeam o graniţă sau sfârşeam o iubire, egal.
Arama, apa, cicluri vegetale

1. *Idem*, *Instrumentul negru. Poezii, 1965-1968*, prefaţă de Ştefan Baciu, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005, p. 32.
2. *Ibidem*, p. 17.

se iluminau în mese, în cuțite și în scaune,
în baie izbucnise ca o moarte, via.
E marea încercare, dar eu, până la capăt,
rămân, rămân Maria ![1]

Ciclul „Nouă crize clasice. New York – Detroit 1967" marchează „americanizarea" poeziei lui Andrei Codrescu la nivel de discursivitate și de imaginar, probând învățarea lecției beatnicilor:

Rămânem pe pământ cu tot ce-am strâns și tot ce-am dărâmat.
Am strâns două scoici și un Aparat
De făcut cerul invizibil.
Am dărâmat clădirea consiliului de stat și tipografia națională,
Am dărâmat piramida de trupuri pe pat
Am dărâmat cușca plină de jivine nepământești[2].

Tot în 2005 este publicată a doua carte scrisă de Andrei Codrescu în română, *Miracol și catastrofă* – un volum de convorbiri pe mail cu Robert Lazu. Subiectele atinse acoperă o plajă largă și diversă: orașul copilăriei, Sibiu, cu aura lui fantastică; începuturile literare; viața boemă a anilor '70, irizată de anarhism și LSD, de ocultism și subculturi de toată mâna; industria religioasă contemporană (de multe ori deversând în forme de un kitsch dubios); atacurile teroriste din 11 septembrie 2001; derapajele fasciste ale lui Mircea Eliade din anii '30; Miorița – „animalul cel mai creștin și mai antifascist cu putință"[3]. Resurecția românească nu se oprește aici. *Submarinul iertat*, roman în versuri scris în colaborare cu Ruxandra Cesereanu, va apărea în 2007; sub o tramă oarecare – o pianistă și un „amerikan" fac dialectica poeziei pe un submarin –, cei doi autori oferă o improvizație jazzistică în buna tradiție a suprarealismului:

spuneai că istoria poeziei nu ne mai poate adăposti
și că e prea târziu pentru niște scafandri ca noi
dar submarinul tocmai pentru asemenea lucru de harțag e potrivit
să se scoboare leneș ori să urce vertiginos la suprafață
cât să dea de un teritoriu prea puțin scobit
de o ploaie cu broaște în scrâșnet năpădit
de un smochin sălbatic ars din temelie și răsădit
de o dimineață botezată de melci veseli ori blazați
de pieile și buzunarele tuturor continentelor cu regi scelerați
de o spânzurătoare caligrafiată cu cerneală invizibilă
de iubirea sumbră și întortocheată într-un vagon de marfă
care mai are doar câteva zile de bolit dar pentru care se cuvine să faci zarvă[4].

1. *Ibidem*, p. 72.
2. *Ibidem*, p. 92.
3. Andrei Codrescu, *Miracol și catastrofă*, p. 72.
4. Ruxandra Cesereanu, Andrei Codrescu, *Submarinul iertat*, prefață de Mircea Cărtărescu, Editura Brumar, Timișoara, 2007. Citat după Andrei Codrescu, *Visul diacritic*, postfață de Cosmin Ciotloș, Editura Nemira, București, 2021, pp. 142-143.

În paralel cu trama „anecdotică" a volumului, poate fi citită aici povestea reinfiltrării literaturii române de Andrei Codrescu, a felului în care provoacă limba regăsită să își iasă din rutinele idiomatice, să capete un efect suplimentar de stranietate, să sune chiar a poezie tradusă. De asemenea, tot în 2007 este revelat un volum scris de Andrei Codrescu în limba română în anii '60, *Femeia neagră a unui culcuș de hoți*, constând în poeme notate, ca într-un palimpsest, direct pe cartea de poezii a unei autoare italiene: „Iritat de poeziile insipide din *L'alito eterno* [de Renata Pescanti Botti], [...] se apucase să își scrie propriile lui poeme peste cele oficiale (ale italiencei), fiind, fără să știe la acel ceas, unul din pionierii manuscriselor intertextuale [...] cunoscute astăzi sub formula de *bookart*"[1]. Obiectul palimpsestic fusese rătăcit ulterior de către poet și recuperat în 2006, printr-un bibliotecar în mâinile căruia căzuse întâmplător: o adevărată odisee. Cele patru volume fac din Andrei Codrescu și un autor de limbă română relevant, complementar – nu și egal – autorului de limbă engleză.

Încotro duc aceste modele? Există șanse modeste ca literatura română să joace în viitorul imaginabil un rol central în plan global: ea are o piață internă redusă, incapabilă să susțină o literatură de consum exportabilă altfel decât la nivel de excepții; și o creativitate modestă, incapabilă să rețină atenția planetară prin ceva de felul romanului polițist nordic sau al realismului magic sud-american. Cazul japonezului Tettyo Saito[2], care, pornind de la fascinația sa pentru Noul Cinema Românesc, a învățat limba română și a început să scrie proză în această limbă, producând interesante intersecții cultural-lingvistice, reprezintă mai curând o excepție[3]. Cel mai bun scenariu pentru România stă în creșterea capitalului său de notorietate și a prezenței pe listele de referințe care populează canonul european și nord-american (adică vechiul „canon occidental", aflat el însuși în ultimele decenii sub multiple presiuni). Aceasta se poate face fie prin traduceri (Norman Manea, Mircea Cărtărescu), fie prin exportarea, inclusiv prin emigrație, de scriitori și de viitori scriitori. Limba română are de înfruntat concurența celorlalte culturi nu doar pe piața globală (unde șansele ei sunt minime), ci și pe piața internă. Va mai fi rentabil să scrii literatură – beletristică ori academică – în română sau piețele structurate în jurul unor comunități mai puternice, mai bogate și mai numeroase de vorbitori vor ajunge cu timpul să determine un număr semnificativ de scriitori din comunitățile naționale „minore", precum România, să-și schimbe limba? Răspunsul depinde și de viitorul Uniunii Europene, în privința căruia scepticismul este astăzi aproape general. Dacă Uniunea va continua să

1. Ruxandra Cesereanu, „Cartea încuibată", prefață la Andrei Codrescu, *Femeia neagră a unui culcuș de hoți*, Editura Vinea, București, 2007, p. 9.
2. Vezi Tettyo Saito, „Sunt japonez și am învățat să înjur în limba română după ce am citit articole din VICE România", online: https://www.vice.com/ro/article/m7agw4/cum-am-invatat-limba-romana-ca-japonez
3. În mediile online din România, cazul lui Tettyo Saito a fost primit mai curând cu rezerve – s-a crezut o vreme că este o farsă creată de grupul Dezarticulat, care în trecutul recent reușise să păcălească revista *România literară*, determinând-o să publice un scriitor fictiv de origine română, Antonio Rodriguez de la Muerte, creat în laboratorul Dezarticulat (https://www.vice.com/ro/article/wjnwxq/am-vorbit-cu-trolii-care-au-pacalit-o-revista-literara-din-romania-cu-un-astronaut-labagiu).

existe, deşi nu se va ajunge niciodată la o egalizare perfectă a fluidelor în vasele ce compun continentul (pentru că un astfel de final ar fi contradictoriu în raport cu modul de funcţionare al capitalismului), este totuşi plauzibil că politicile centrale vor continua să finanţeze într-o oarecare măsură identităţile locale; prin urmare, alternativa va sta între accesarea acestor fonduri de subzistenţă şi cucerirea „Parisului" (deşi Parisul de astăzi nu mai reprezintă, în calitatea lui de fostă capitală a secolului al XIX-lea, decât o fantomă). Dacă Uniunea va ceda crizelor care o macină, din punct de vedere cultural lucrurile vor sta cam la fel, dar fără facilităţile capitalurilor de la Bruxelles şi fără agenda integrativă (ipocrită, poate, dar funcţională) paneuropeană. Însă identitatea europeană, chiar în cazul în care nu va trece printr-un proces de descompunere prin spargerea UE, va avea de gestionat impactul culturilor emigranţilor, care va fi substanţial. Înainte să descopere România, cultura Europei va avea de integrat – aşa cum o fac astăzi Statele Unite – culturile Asiei şi Africii şi în câteva decenii nu se va mai recunoaşte în fotografiile vechi din secolul XX. Cel mai probabil, literatura română va supravieţui, în marginea unor fotografii viitoare, ca personaj secundar şi ca ecou.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

Bibliografie

Antologii

CHIVU, Marius (ed.), *Best of: proza scurtă a anilor 2000*, Editura Polirom, Iaşi, 2013.

COMAN, Dan, ROMOŞAN, Petru (ed.), *Compania poeţilor tineri în 100 de titluri alese de Dan Coman şi Petru Romoşan*, Editura Compania, Bucureşti, 2011.

CRĂCIUN, Gheorghe (ed.), *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

MARIN, Daniel D. (ed.), *Poezia antiutopică. O antologie a douămiismului poetic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010.

MINCU, Marin (ed.), *Dosarul cenaclului „Euridice"*, vol. IV, Editura Pontica, Constanţa, 2005.

MINCU, Marin (coord.), *Generaţia 2000 (Cenaclul Euridice)*, Editura Pontica, Constanţa, 2004.

MINCU, Marin (ed.), *Poezia română actuală. De la Adela Greceanu la Leonid Dimov*, I-III, Editura Pontica, Constanţa, 1998-1999.

SIMION, Eugen (coord.), *Cronologia vieţii literare româneşti. Perioada postcomunistă*, I-XIII (1990-2000), Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2014-2016.

***, *Motocentauri pe acoperişul lumii*, Editura Karmat Press, Ploieşti, 1995.

Jurnale, memorii, interviuri

ANTOHI, Sorin, IDEL, Moshe, *Ceea ce ne uneşte. Istorii, biografii, idei. Sorin Antohi în dialog cu Moshe Idel*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

ANTOHI, Sorin, MARINO, Adrian, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie şi politică în România. Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

ANTOHI, Sorin, NEMOIANU, Virgil, *România noastră. Conversaţii berlineze*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2009.

BRUCAN, Silviu, *O biografie între două revoluţii. De la capitalism la socialism şi retur*, ediţie îngrijită de Alexandru Singer, Editura Nemira, Bucureşti, 1998.

CĂLINESCU, Matei, *Un altfel de jurnal. Ieşirea din timp*, ediţie îngrijită de Raluca Dună, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Jurnal*, vol. I: *1990-1996*, vol. II: *1997-2003*, vol. III: *Zen. Jurnal 2004-2010*, vol. IV: *Un om care scrie. Jurnal 2011-2017*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001, 2005, 2011, 2018.

CHIVU, Marius, *Ce-a vrut să spună autorul*, Editura Polirom, Iaşi, 2013.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CLĂTICI, Olivia, *Nu privesc înapoi cu mânie*, Editura Bibliostar, Râmnicu Vâlcea, 2011.
CLĂTICI, Olivia, *Opţiuni politice... experienţe politice*, Casa de editură şi librărie „Nicolae Bălcescu", Bucureşti, 2007.
CODRESCU, Andrei, *Miracol şi catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu*, Editura Hartmann, Arad, 2005.
CORNEA, Paul, CRISTEA-ENACHE, Daniel, *Ce a fost – cum a fost. Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache*, Editurilea Polirom & Cartea Românească, Iaşi, Bucureşti, 2013.
CRISTEA-ENACHE, Daniel, *Sertarul Scriitorului Român. Dialoguri pe hârtie*, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
ERNU, Vasile, *Născut în URSS*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
GEORGE, Alexandru, *Capricii şi treceri cu gândul prin spaţii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994.
GRIGORIU, Paul Slayer, *Cronicile vulpii. Amintiri din liceul anilor '90*, Editura Publica, Bucureşti, 2015.
IANOŞI, Ion, *Internaţionala mea. Cronica unei vieţi*, Editura Polirom, Iaşi, 2012.
KAPLAN, Robert D., *În umbra Europei. Două războaie reci şi trei decenii de călătorie prin România şi dincolo de ea*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016.
LIICEANU, Gabriel, *Uşa interzisă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.
LOVINESCU, Monica, *Jurnal inedit : 2001-2002*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014.
LOVINESCU, Monica, *Jurnal : 1990-1993* ; *Jurnal : 1994-1995* ; *Jurnal : 1996-1997* ; *Jurnal : 1998-2000*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, 2004, 2005, 2006.
MANOLESCU, Ion, CERNAT, Paul, MITCHIEVICI, Angelo, STANOMIR, Ioan, *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu Horia-Roman Patapievici*, Editura Polirom, Iaşi, 2004.
MANOLESCU, Nicolae, *Viaţă şi cărţi. Amintirile unui cititor de cursă lungă*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2009.
MICU, Dumitru, *Sfârşit şi început de mileniu. Rememorări*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2010.
MICU, Dumitru, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, Bucureşti, 2001.
MÜLLER, Herta, *Patria mea era un sâmbure de măr. O discuţie cu Angelika Klammer*, traducere şi note de Alexandru Al. Şahighian, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina, ARACHELIAN, Vartan, *Tranziţia. Primii 25 de ani. Alina Mungiu-Pippidi în dialog cu Vartan Arachelian*, Editura Polirom, Iaşi, 2014.
NEMOIANU, Virgil, ANTOHI, Sorin, *România noastră. Conversaţii berlineze*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2009.
PALEOLOGU, Alexandru, *Interlocuţiuni*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2009.
PAVEL, Dan, *Cine, ce şi de ce ? Interviuri despre politică şi alte tabuuri*, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
PLEŞU, Andrei, *Din vorbă-n vorbă. 23 de ani de întrebări şi răspunsuri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013.
POPA, Marian, TUPAN, Marius, *Avocatul diavolului. Marian Popa în dialog cu Marius Tupan*, Fundaţia Luceafărul, Bucureşti, 2003.
POPESCU, Dumitru, *Cronos autodevorându-se... Memorii III : Artele în mecenatul etatist*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2006.
POPESCU, Dumitru, *Cronos autodevorându-se... Memorii IV: Angoasa putrefacţiei*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2006.
POPESCU, Dumitru, *Timpul lepros*, Editura Intact, Bucureşti, 1992.
SAVA, Iosif, *Invitaţii Eutherpei. 8 serate TV*, Editura Polirom, Iaşi, 1997.
SAVA, Iosif, *Muzica şi spectacolul lumii*, prefaţă de Victor Ernest Maşek, Editura Polirom, Iaşi, 1998.

SAVA, Iosif, *Radiografii muzicale. 6 serate TV cu : Horia-Roman Patapievici, Octavian Paler, Nicolae Breban, Aurel Stroe, Nicolae Constantin Munteanu, George Pruteanu*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.
SAVA, Iosif, *Simfonia destinului. Personalităţi româneşti la Seratele muzicale*, vol. I-II, prefaţă de Dorin Popa, Editura Integral, Bucureşti, 1996.
STĂNESCU, Constantin, *Interviuri din tranziţie*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996.
STOICA, Sorin, *Jurnal*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
ŞIMONCA, Ovidiu, *Pot să vă mai enervez cu ceva ? Interviuri între vehemenţă şi emoţie*, Editura Cartier, Chişinău, 2009.
ŞORA, Mihai, ANTOHI, Sorin, *Mai avem un viitor ? România la început de mileniu*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.
ZUB, Al., ANTOHI, Sorin, *Oglinzi retrovizoare. Istorie, memorie şi morală în România*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.

Publicaţii

22
A(l)titudini
Adevărul literar şi artistic
Amfiteatru
Caiete critice
Contrapunct
CriticAtac (online)
Cultura
Cuvântul
Dilema/Dilema veche
Familia
IDEA artă + societate/arts + society
Idei în dialog
Jurnalul SF
Level
Litere, arte şi idei (supliment *Cotidianul*)
Luceafărul
Observator cultural
Orizont
Paradigma
Poesis Internaţional
România literară
Scena9 (online)
Secolul 20/Secolul 21
Steaua
Timpul
Vatra
Vineri (supliment *Dilema*)

BCU MAIN CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Critică, istorie, teorie, comparatistică

ABRAHAM, Florin Leontin, *Provocări epistemologice ale totalitarismului. O metodologie a studiului regimurilor comuniste*, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2013.

ADAM, Robert, *Două veacuri de populism românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2018.

ALBULESCU, Laura, *Sfinxul. Pierre Bourdieu şi literatura*, Editura Art, Bucureşti, 2014.

ALEXANDRESCU, Sorin, *Identitate în ruptură. Mentalităţi româneşti postbelice*, traduceri de Mirela Adăscăliţei, Sorin Alexandrescu şi Şerban Anghelescu, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

ALEXANDRESCU, Sorin, *Paradoxul român*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

ALEXANDRESCU, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, traduceri de Mirela Adăscăliţei, Şerban Anghelescu, Mara Chiriţescu şi Ramona Jugureanu, Editura Univers, Bucureşti, 1999.

ALEXE, Dan, *Dacopatia şi alte rătăciri româneşti*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015.

ALTHUSSER, Louis, *Iniţiere în filozofie pentru nefilozofi*, text stabilit şi adnotat de G. M. Goshgarian, prefaţă de Alain Badiou, traducere de Iulia Dondorici, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2016.

ALTHUSSER, Louis, *Philosophy of the Encounter: Later Writings, 1978-1987*, Verso, Londra, New York, 2006.

ALTHUSSER, Louis, *Sur la reproduction*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

ANDERSON, Perry, *Originile postmodernităţii*, traducere de Lelia Marcău, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2012.

ANDREESCU, Florentina C., *From Communism to Capitalism: Nation and State in Romanian Cultural Production*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.

ANDREESCU, Gabriel, *Cărturari, opozanţi şi documente. Manipularea Arhivei Securităţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2013.

ANDREESCU, Gabriel, *Existenţa prin cultură. Represiune, colaboraţionism şi rezistenţă intelectuală sub regimul comunist*, Editura Polirom, Iaşi, 2015.

ANDREESCU, Gabriel, *Naţionalişti, antinaţionalişti... O polemică în publicistica românească*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.

ANGHEL, Remus Gabriel, HORVÁTH, István (coord.), *Sociologia migraţiei. Teorii şi studii de caz româneşti*, postfaţă de Sorin Antohi, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

ANTOHI, Sorin (coord.), *Modernism şi antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, Editura Cuvântul, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2008.

ANTOHI, Sorin, *Civitas imaginalis. Istorie şi utopie în cultura română*, ediţia a II-a revăzută, cu un post-scriptum din 1999, Editura Polirom, Iaşi, 1999.

ANTOHI, Sorin, *Exerciţiul distanţei. Discursuri, societăţi, metode*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997.

ANTOHI, Sorin, *Războaie culturale. Idei, intelectuali, spirit public*, Editura Polirom, Iaşi, 2007.

ANTOHI, Sorin, TRENCSÉNYI, Balázs, APOR, Péter (eds.), *Narratives Unbound: Historical Studies in Post-Communist Eastern Europe*, Central European Press, Budapesta, New York, 2007.

ASCARI, Maurizio, *Literature of the Global Age: A Critical Study of Transcultural Narratives*, McFarland, Jefferson, 2011.

BABEŢI, Adriana, UNGUREANU, Cornel (coord.), *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Editura Polirom, Iaşi, 1998.

BABEŢI, Adriana, UNGUREANU, Cornel (coord.), *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Editura Polirom, Iaşi, 1997.

BADEA-GHERACOSTEA, Cătălin, *Alternative critice*, ediţia a II-a revizuită şi adăugită, Editura Ştef, Millennium Books, Satu Mare, 2011.

BAGHIU, Ştefan, „Procesul identitar în postcomunismul românesc: situaţia intelectualilor (1989-1990)", *Transilvania*, nr. 11, 2015, pp. 45-52.

BAGHIU, Ştefan, „The Functions of Socialist Realism: Translation of Genre Fiction in Communist Romania", *Primerjalna Književnost*, vol. 42, nr. 1, 2019.

BAGHIU, Ştefan, „The Relative Autonomy of Literature: Romanian Literary Criticism and Theory Before World War II", *Transilvania*, nr. 5, 2020, pp. 29-38.

BAGHIU, Ştefan, POJOGA, Vlad, SASS, Maria (eds.), *Ruralism and Literature in Romania*, Peter Lang, Berlin, 2019.

BAN, Cornel, *Dependenţă şi dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc*, traducere de Ciprian Şiulea, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.

BARBU, Daniel, *Politica pentru barbari*, Editura Nemira, Bucureşti, 2005.

BARBU, Daniel, *Republica absentă. Politică şi societate în România postcomunistă*, ediţia a II-a, Editura Nemira, Bucureşti, 2004.

BAUMAN, Zygmunt, *Etica postmodernă*, traducere de Doina Lică, Editura Amarcord, Timişoara, 2000.

BÂLICI, Mihnea, „Studii cantitative recente în spaţiul românesc. Între analiză instituţională şi problema traducerilor", *Transilvania*, nr. 2, 2019, pp. 11-18.

BÂRNA, Nicolae, *Puntea artelor*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2015.

BÂRSAN, Victor (coord.), *De la post-comunism la pre-tranziţie*, Editura Pythagora, Bucureşti, 1997.

BEECROFT, Alexander, „World Literature without a Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems", *New Left Review*, nr. 54, 2008, pp. 87-100.

BENGA, Graţiela, *Reţeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2016.

BERBERICH, Christine (ed.), *The Bloomsbury Introduction to Popular Fiction*, Bloomsbury Academic, Londra, New Delhi, New York, Sydney, 2014.

BERINDEI, Mihnea, COMBES, Ariadna, PLANCHE, Anne, *Mineriada 13-15 iunie 1990. Realitatea unei puteri neocomuniste*, traducere din franceză de Monica Pârvu, ediţia a III-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

BLANARU, Anamaria, *Metaficţiunea contemporană. Dublă lectură a romanului românesc şi spaniol*, Editura Adenium, Iaşi, 2014.

BOIA, Lucian, *Istorie şi mit în conştiinţa românească*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

BOIA, Lucian, *România, ţară de frontieră a Europei*, ediţia a III-a revăzută, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

BOLDEA, Iulian, CISTELECAN, Al., MORARU, Cornel, *Critici literari şi eseişti români: dicţionar selectiv*, Editura Arhipelag XXI, Târgu-Mureş, 2016.

BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, Paris, 2012.

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Éve, *Noul spirit al capitalismului*, traducere de Aurelia Stoica, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2016.

BOLTANSKI, Luc, ESQUERRE, Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Gallimard, Paris, 2017.

BORBÉLY, Ştefan, *Cercul de graţie*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

BORBÉLY, Ştefan, *Homo brucans şi alte eseuri*, Editura Asociaţia Contemporanul, Bucureşti, 2011.

BORZA, Cosmin, *Dezbaterea canonică astăzi. Cazul literaturii române postbelice*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2015.

BORZA, Cosmin, *Marin Sorescu. Singur printre canonici*, Editura Art, Bucureşti, 2014.

BORZA, Cosmin, „Trei concepte «socialiste»: realismul, postmodernismul, estetismul", *Caietele Sextil Puşcariu*, II, Cluj-Napoca, 2015, pp. 535-541.

BOSOMITU, Ştefan, „Sociology in Communist Romania: An Institutional and Biographical Overview", *Studia Universitatis Babes-Bolyai Sociologia*, vol. 62, nr. 1, 2017, pp. 65-84.

BOURDIEU, Pierre, *Regulile artei. Geneza şi structura câmpului literar*, ediţia a II-a, traducere de Laura Albulescu şi Bogdan Ghiu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Art, Bucureşti, 2007.

BRADATAN, Costică, OUSHAKINE, Serguei Alex. (eds.), *In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*, Lexington Books, Plymouth, 2010.

BRAGA, Corin (coord. general), *Enciclopedia imaginariilor din Romania*, vol. I: *Imaginar literar*, volum coordonat de Corin Braga, consultant ştiinţific Adrian Tudurachi, Editura Polirom, Iaşi, 2020.

BRYANT, Christopher G. A., MOKRZYCKI, Edmund (eds.), *The New Great Transformation ? Change and Continuity in East-Central Europe*, Routledge, Londra, New York, 1994.

BRZEZINSKI, Zbigniew, *Europa Centrală şi de Est în ciclonul tranziţiei*, traducere, studiu introductiv, note şi comentarii de Paul Dobrescu, Editura Diogene, Bucureşti, 1995.

BRZEZINSKI, Zbigniew, *Marele eşec. Naşterea şi moartea comunismului în secolul XX*, traducere de Marius Jucan, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.

BUDAC, Alexandru, *Byron în reţea sau Cum a rămas liberă canapeaua doctorului Freud*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.

BUDEN, Boris, *Zonă de trecere. Despre sfârşitul postcomunismului*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012.

CAREY, Henry F., *Romania since 1989: Politics, Economics, and Society*, Lexington Books, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford, 2004.

CASANOVA, Pascale, „Literature as a World", *New Left Review*, nr. 31, 2005, pp. 71-90.

CASANOVA, Pascale, *Republica mondială a literelor*, traducere de Cristina Bîzu, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2007.

CAZACU, Matei, *Dracula*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, postfaţă de Paul Cornea, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli*, Editura Humanitas, Bucureşti, ediţia I, 2002, ediţia a II-a, 2004.

CÂRNECI, Magda, *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addendă 1990-2010*, ediţia a II-a revăzută, adăugită şi ilustrată, Editura Polirom, Iaşi, 2013.

CERNAT, Paul, „Iluziile revizionismului est-etic" (I-III), *Observator cultural*, nr. 539-541, 2010.

CESEREANU, Ruxandra, *Decembrie '89. Deconstrucţia unei revoluţii*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

CESEREANU, Ruxandra, „Imaginea Securităţii în literatura română în comunism şi postcomunism – încercare de sinteză", *Cahiers de l'Echinox*, vol. I: *Postcolonialism & Postcommunism*, Cluj-Napoca, 2001, pp. 157-172.

CESEREANU, Ruxandra, *Imaginarul violent al românilor*, ediţia a II-a revăzută, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2016.

CHIROT, Daniel, *Social Change in a Peripheral Society. The Creation of a Balkan Colony*, Academic Press, New York, San Francisco, Londra, 1976.

CHITNIS, Rajendra A., *Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe. The Russian, Czech and Slovak fiction of the Changes, 1988-1998*, Routledge, Londra, New York, 2005.

CIOROGAR, Alex (coord.), *Postumanismul*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2019.

CISTELECAN, Alex, *De la stânga la stânga. Lecturi critice în câmpul progresist*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2019.

CISTELECAN, Alex, *Viaţa ca film porno. Protocoalele Lacan*, Editura Aula, Braşov, 2007.
CISTELECAN, Alex, STATE, Andrei (coord.), *Plante exotice. Teoria şi practica marxiştilor români*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.
CLARKE, Bruce, ROSSINI, Manuela (eds.), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016.
CORDOŞ, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări şi identităţi în literatura română postbelică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.
CORNEA, Andrei, *Realitatea şi umbra*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013.
CORNEA, Andrei, *Turnirul khazar. Împotriva relativismului contemporan*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997.
CORNEA, Paul, *Delimitări şi ipoteze. Comunicări şi eseuri de teorie literară şi studii culturale*, Editura Polirom, Iaşi, 2008.
CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
CORNEA, Paul, *Interpretare şi raţionalitate*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
CORNIS-POPE, Marcel, NEUBAUER, John (eds.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe : Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. I-IV, John Benjamins, Amsterdam, 2004-2010.
COŞEA, Mircea, *România subterană*, Editura Tribuna Economică, Bucureşti, 2004.
CRAMPTON, R.J., *Eastern Europe in Twentieth Century and after*, Routledge, Londra, 1997.
CRĂCIUN, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, ediţie îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Muşat, cuvânt-înainte de Caius Dobrescu, postfaţă de Mircea Martin, Editura Polirom, Iaşi, 2017.
CRĂCIUN, Gheorghe, *Scriitorul şi Puterea sau Despre puterea scriitorului*, ediţie îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, prefaţă de Caius Dobrescu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2015.
CSERGO, Zsuzsa, *Talk of the Nation : Language and Conflict in Romania and Slovakia*, Cornell University Press, Ithaca, 2007.
D'HAEN, Theo, *The Routledge Concise History of World Literature*, Routledge, Londra, 2011.
D'HAEN, Theo, DAMROSCH, David, KADIR, Djelal (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, Londra, 2013.
DAMROSCH, David, *What is World Literature ?*, Princeton University Press, Princeton, 2003.
DAMROSCH, David (ed.), *World Literature in Theory*, Wiley-Blackwell, Malden, Oxford, Chichester, 2014.
DI LEO, Jeffrey R. (ed.), *Criticism after Critique : Aesthetics, Literature, and the Political*, Palgrave Macmillan US, New York, 2014.
DIMOCK, Wai Chee, *Through Other Continents : American Literature across Deep Time*, Princeton University Press, Princeton, 2008.
DINESCU, Lucia Simona, *Corpul în imaginarul virtual*, Editura Polirom, Iaşi, 2007.
DOBRESCU, Caius, *Inamicul impersonal*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001.
DRACE-FRANCIS, Alex, *Geneza culturii române moderne. Instituţiile scrisului şi dezvoltarea identităţii naţionale. 1700-1900*, traducere de Marius-Adrian Hazaparu, Editura Polirom, Iaşi, 2016.
DRĂGAN, Ioana, *Romanul popular în România. Literar şi paraliterar*, ediţia a II-a, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006.
DUMITRU, Teodora, *Modernitatea politică şi literară în gândirea lui E. Lovinescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2016.
DUMITRU, Teodora, *Sindromul evoluţionist. Teoria genurilor, tradiţia gândirii categoriale şi conceptul de evoluţie a literaturii în critica şi istoria literară românească din*

prima jumătate a secolului al XX-lea, Editura Muzeul Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013.

DUMITRU, Teodora, „Strategii de promovare a poeziei româneşti cu potenţial subversiv în anii 1980", *Philologica Jassyensia*, nr. 2, 2016, pp. 67-84.

ĎURIŠIN, Dýoniz, *Theory of Literary Comparatistics*, traducere de Jessie Kocmanová, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, 1984.

EAGLETON, Terry, *Criticism and Ideology : A Study in Marxist Literary Theory* [1975], Verso, Londra, New York, 2006.

EAGLETON, Terry, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

EICHEL, Roxana, *Critica regăsirii. Matei Călinescu, Virgil Nemoianu şi Toma Pavel – dialogul contextelor româneşti şi transnaţionale*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2020 (eBook).

EKIERT, Grzegorz, HANSON, Stephen E. (coord.), *Capitalism şi democraţie în Europa Centrală şi de Est*, traducere de Horia Târnovanu, Editura Polirom, Iaşi, 2010.

ELIAS, Amy J., MORARU, Christian, *The Planetary Turn : Rationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*, Northwestern University Press, Evanston, 2015.

ERNU, Vasile, ROGOZANU, Costi, ŞIULEA, Ciprian, ŢICHINDELEANU, Ovidiu (coord.), *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, Editura Cartier, Chişinău, 2008.

EYAL, Gil, SZELENYI, Ivan, TOWNSLEY, Eleanor R., *Making Capitalism Without Capitalists : Class Formation and Elite Struggles in Post-Communist Central Europe*, Verso, Londra, New York, 2000.

FISHER, Mark, *Capitalist Realism : Is there no alternative ?*, Zero Books, Winchester, 2009.

FOLEY, Barbara, *Marxist Literary Criticism Today*, Pluto Press, Londra, 2019.

FREEDEN, Michael, SARGENT, Lyman Tower, STEARS, Marc (eds.), *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Oxford University Press, Oxford, 2014 (eBook).

GAIU, Claudiu, *Rewind/Fast forward*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2018.

GALLAGHER, Tom, *Furtul unei naţiuni. România de la comunism încoace*, traducere de Mihai Elen, Delia Răzdolescu, Horia Barna, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

GÂRDAN, Daiana, „Dinamica ideologiilor literare în modernitatea românească. Recitiri contemporane", *Transilvania*, nr. 7, 2019, pp. 5-12.

GÂRDAN, Daiana, MODOC, Emanuel, „Mapping Literature Through Quantitative Instruments : The Case of Current Romanian Literary Studies", *Interlitteraria*, nr. 1, 2020, pp. 52-65.

GEORGESCU, Florin, *Capitalul în România postcomunistă*, vol. I-III, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2018.

GHEO, Radu Pavel, *Străin în ţară străină. Literatura română şi graniţa identitară în proza Hertei Müller şi a lui Andrei Codrescu*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2017.

GHIU, Daria, *În acest pavilion se vede artă. România la Bienala de Artă de la Veneţia (1907-2015)*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2015.

GOLDIŞ, Alex, *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011.

GOLDIŞ, Alex, *Sincronizarea criticii româneşti postbelice în deceniile opt şi nouă. Teorii, metode, critici*, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013.

GOLDIŞ, Alex, „Strategies of Globalisation in Romanian Literary Histories", *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, nr. 1, 2015, pp. 71-79.

GOOD, David F. (ed.), *Economic Transformations in East and Central Europe : Legacies from the Past and Policies for the Future*, Routledge, Londra, New York, 1994.

GORZO, Andrei, *Imagini încadrate în istorie. Secolul lui Miklós Jancsó*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.

GORZO, Andrei, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012.
GORZO, Andrei, *Viaţa, moartea şi iar viaţa criticii de film*, Editura Polirom, Iaşi, 2019.
GORZO, Andrei, FILIPPI, Gabriela (coord.), *Filmul tranziţiei. Contribuţii la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2017.
GORZO, Andrei, STATE, Andrei (coord.), *Politicile filmului. Contribuţii la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.
GROSS, Peter, *Colosul cu picioare de lut. Aspecte ale presei româneşti post-comuniste*, traducere de Irene Joanescu, Editura Polirom, 1999.
GROYS, Boris, *Post-scriptumul comunist*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
GROYS, Boris, *Topologia aurei şi alte eseuri*, traducere de Aurel Codoban, Lorin Ghiman, George State şi Izabella Badiu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007.
GRZYMALA-BUSSE, Anna M., *Redeeming the Communist Past: The Regeneration of Communist Parties in East Central Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
GUGA, Ştefan, *Sociologia istorică a lui Henri H. Stahl*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.
HAYOT, Eric, *On Literary Worlds*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2012.
HITCHINS, Keith, *Scurtă istorie a României*, traducere de Lucia Popovici, Editura Polirom, Iaşi, 2015.
HOINĂRESCU, Liliana, *Structuri şi strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", Bucureşti, 2006.
ILIESCU, Adrian-Paul, *Anatomia răului politic*, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2005.
IORGULESCU, Mircea, *Tangenţiale*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.
IOVĂNEL, Mihai, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.
IOVĂNEL, Mihai, „The Aesthetic Placebo: Deconstructions of Aesthetic Autonomy in Current Romanian Criticism", *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 16, nr. 1, 2014, pp. 35-51.
ISTRATE, Ion (coord.), *Dicţionarul cronologic al romanului românesc (1990-2000)*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2011.
IVAN, Ruxandra (coord.), *„Transformarea socialistă". Politici ale regimului comunist între ideologie şi administraţie*, prefaţă de Daniel Barbu, Editura Polirom, Iaşi, 2009.
JAMESON, Fredric, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1995.
JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, ediţia a II-a, Routledge, Londra, New York, 2002.
JAMESON, Fredric, *Valences of the Dialectic*, Verso, Londra, 2009.
JANOS, Andrew C., *East Central Europe in the Modern World: The Politics of the Borderlands from Pre- to Postcommunism*, Stanford University Press, Stanford, 2000.
JOWITT, Kenneth (ed.), *Social Change in Romania, 1860-1940: Debate on Development in a European Nation*, Institute of International Studies, University of California, Berkeley, 1978.
JUDT, Tony, *România: la fundul grădinii. Polemici, controverse, pamflete*, volum editat de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2002.
KARNOOUH, Claude, *Adio diferenţei. Eseu asupra modernităţii târzii*, traducere de Virgil Ciomoş, Horia Lazăr, Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001.
KARNOOUH, Claude, *Comunism/Postcomunism şi modernitate târzie*, traducere de Mihai Ungurean, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

KARNOOUH, Claude, *Inventarea poporului-naţiune. Cronici din România şi Europa Orientală, 1973-2007*, traducere de Teodora Dumitru, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2011.

KARNOOUH, Claude, *Raport asupra postcomunismului şi alte eseuri incorecte politic*, traducere de Teodora Dumitru, Alexandria Publishing House, Suceava, 2014.

KING, Charles, *Extreme Politics : Nationalism, Violence, and the End of Eastern Europe*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2010.

KING, Charles, *The Moldovans : Romania, Russia, and the Politics of Culture*, Hoover Institution Press, Stanford University, Stanford, 2000.

KOVAČEVIĆ, Nataša, *Narrating Post/Communism. Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*, Routledge, Londra, New York, 2008.

LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco. Uitarea fascismului*, traducere de Irina Mavrodin, EST, [Bucureşti,] 2004.

LAZĂR, Marius, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale româneşti*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002.

LAZĂR, Marius, „Writers, Intellectuals, Politics: The Transformation of the Cultural Field in Post-Communist Romania, *Studia UBB Sociologia*, nr. 1, 2015, pp. 125-149.

LEFTER, Ion Bogdan, *Anii '60-'90. Critica literară*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.

LEFTER, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernităţii*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004.

LEFTER, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

LEM, Stanisław, *Summa technologiae*, traducere de Joanna Zylinska, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londra, 2013.

LEM, Stanisław, ROTTENSTEINER, Franz (ed.), *Microworlds : Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego, Harcourt Brace & Company, 1984.

LEONARD, Philip, *Literature after Globalization : Textuality, Technology and the Nation-State*, Bloomsbury, Londra, 2013.

LEVINE, Caroline, *Forms : Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton University Press, Princeton, 2015.

LOVINESCU, Monica, *Diagonale*, ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

LOVINESCU, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960-2000*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014.

LUNGU, Dan, *Cartografii în tranziţie. Eseuri de sociologia artei şi literaturii*, Editura Liternet, Bucureşti, 2003 (eBook).

LUNGU, Dan, *Incursiuni în sociologia artelor*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2004.

MACREA-TOMA, Ioana, *Privilighenţia. Instituţii literare în comunismul românesc*, prefaţă de Marius Lazăr, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009.

MANEA, Norman, *Despre clovni : dictatorul şi artistul*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1997.

MANEA, Norman, *Laptele negru*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2010.

MANOLESCU, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc, 1945-1989. Scriitori, reviste, instituţii, organizaţii*, ediţia a II-a, Editura Compania, Bucureşti, 2009.

MANOLESCU, Ion, *Benzile desenate şi canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011.

MANOLESCU, Ion, *Videologia*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

MANOLESCU, Nicolae, *Dreptul la normalitate. Discursul politic şi realitatea*, Editura Litera, Bucureşti, 1991.

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008 ; ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2019.

MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. I-VI, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991-2000.

MARINO, Adrian, *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă*, Editura Aius, Craiova, 2000.

MARTIN, Mircea (coord.), *Conferințele „Cuvântul". Identitate românească, identitate europeană*, vol. I-II, Editura Cuvântul, Fundația Amfiteatru, București, 2008.

MARTIN, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

MARTIN, Mircea, MORARU, Christian, TERIAN, Andrei (eds.), *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury Academic, New York, 2018.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, „Ideologia germană", în Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Opere*, vol. 3, Editura Politică, București, 1958.

MATEI, Alexandru, *Mormântul comunismului românesc. „Romantismul revoluționar" înainte și după 1989*, prefață de Adrian Cioroianu, IBU Publishing, București, 2011.

MATEI, Sorin Adam, *Boierii minții. Intelectualii români între grupurile de prestigiu și piața liberă a ideilor*, Editura Compania, București, 2004.

MATEI, Sorin Adam, *Idei de schimb*, Editura Institutul European, Iași, 2011.

MATEI, Sorin Adam, MOMESCU, Mona (coord.), *Idolii forului. De ce clasa mijlocie a spiritului este de preferat „elitei" intelectualilor publici*, Editura Corint, București, 2010.

McHALE, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009.

McHALE, Brian, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.

MELEGH, Attila, *On The East-West Slope: Globalization, Nationalism, Racism and Discourses on Central and Eastern Europe*, Central European University Press, Budapesta, New York, 2006.

MEŠTROVIĆ, Stjepan G., *The Balkanization of the West: The Confluence of Postmodernism and Postcommunism*, Routledge, Londra, New York, [1994] 2004 (eBook).

MIHALACHE, Vasile, *„Noli me tangere" ? Despre legitimitate și autonomie în literatură*, Editura Tracus Arte, București, 2013.

MIHĂILESCU, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, vol. I: *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, vol. II: *Proza. Prezentul ca dezumanizare*, vol. III: *Eseistica. Piața ideilor politico-literare*, Editura Polirom, Iași, 2004, 2006, 2007.

MIHĂILESCU, Dan C., *Viață literară*, vol. I, Editura Fundației Pro, București, 2005.

MIHĂILESCU, Vintilă (coord.), *Etnografii urbane. Cotidianul văzut de aproape*, Editura Polirom, Iași, 2009.

MINCU, Marin, *Polemos. Dialogul cu/în idei*, ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Bogdan Crețu, Editura Compania, București, 2011.

MIRONESCU, Andreea, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2015 (eBook).

MIRONESCU, Doris, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2016.

MODOC, Emanuel, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2020.

MODOC, Emanuel, „Nature Writing in Romania During the Post-War and Post-Communist Period", *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 3, nr. 2, 2017.

MORARU, Christian, „Autocolonizarea", *Observator cultural*, nr. 973, 2019.

MORARU, Christian, *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2011.

MORARU, Christian, „Literatura universală nu există. World Literature și recitirea literaturii române în secolul 21", *Observator cultural*, nr. 903-904, 2017.

MORARU, Christian (ed.), *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination*, Columbia University Press, New York, 2009.

MORARU, Christian, *Reading for the Planet : Toward a Geomethodology*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015.
MORETTI, Franco, *Distant Reading*, Verso, Londra, New York, 2013.
MORETTI, Franco, *Signs Taken for Wonders : On the Sociology of Literary Forms* [1983], Verso, Londra, 2005.
MULLINS, Matthew, *Postmodernism in Pieces : Materializing the Social in U.S. Fiction*, Oxford University Press, New York, 2016.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina, *De ce nu iau românii premiul Nobel*, Editura Polirom, Iaşi, 2012.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina (coord.), *Doctrine politice. Concepte universale şi realităţi româneşti*, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
MUNGIU-PIPPIDI, Alina, *Românii după '89*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
MURGESCU, Bogdan, *România şi Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, Editura Polirom, Iaşi, 2010.
MUŞAT, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.
NAIDIN, Mihai, *Identitatea literaturii science-fiction. Studii, biografii, cronici*, Editura Millennium Books, Satu Mare, 2013.
NAIDIN, Mihai, *Naşterea literaturii science-fiction. Definiţie, origini, fondatori*, Editura Millennium Books, Satu Mare, 2013.
NEGRICI, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.
NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism*, ediţia a III-a revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2019.
NEMOIANU, Virgil, *Opere*, vol. VII : *O teorie a secundarului. Imperfecţiune şi înfrângere*, traducere de Livia Szász şi Carmen-Veronica Borbély, Editura Spandugino, Bucureşti, 2017.
NEMOIANU, Virgil, *România şi liberalismele ei. Atracţii şi împotriviri*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000.
NEMOIANU, Virgil, *Tradiţie şi libertate*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2001.
NEUBAUER, John, TÖRÖK, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe : A Compendium*, de Gruyter, Berlin, New York, 2009.
NICOLAE, Cosana, *Canon, canonic. Mutaţii valorice în literatura americană contemporană*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006.
NILSSON, Louise, DAMROSCH, David, D'HAEN, Theo (eds.), *Crime Fiction as World Literature*, Bloomsbury Academic, New York, Londra, Oxford, New Delhi, Sydney, 2017.
NORTH, Joseph, *Literary Criticism : A Concise Political History*, Harvard University Press, Cambridge, 2017.
OIŞTEANU, Andrei, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie şi literatură*, ediţia a III-a revăzută, adăugită şi ilustrată, Editura Polirom, Iaşi, 2014.
OLARU, Ovio, „Douămiismul poetic românesc. Condiţiile unei schimbări de paradigmă", *Transilvania*, nr. 6, 2017, pp. 19-24.
OLARU, Ovio, „*Forever postmodern*. Importul unui concept", *Transilvania*, nr. 1, 2019, pp. 40-46.
OLARU, Ovio, „«Postdouămiismul». O promoţie", *Transilvania*, nr. 7, 2017, pp. 67-77.
OPRESCU, Florin, *Romanul românesc şi morfologia puterii*, Editura Institutului European, Iaşi, 2018.
OPRIŢĂ, Mircea, *Anticipaţia românească*, ediţia a II-a, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 2003.
OPRIŢĂ, Mircea, *Cronici de familie*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008.
OŢOIU, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba şaşie. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, vol. II, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

OŢOIU, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, vol. I, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.
PASTI, Vladimir, *Noul capitalism românesc*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
PASTI, Vladimir, *România în tranziţie. Căderea în viitor*, Editura Nemira, Bucureşti, 1995.
PASTI, Vladimir, *Ultima inegalitate. Relaţiile de gen în România*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.
PATAPIEVICI, H.-R., *Cerul văzut prin lentilă*, prefaţă de Virgil Ierunca, Editura Nemira, Bucureşti, 1995.
PATAPIEVICI, H.-R., *Despre idei & blocaje*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
PATAPIEVICI, H.-R., *Discernământul modernizării. 7 conferinţe despre situaţia de fapt*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.
PATAPIEVICI, H.-R., *Omul recent*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001.
PATAPIEVICI, H.-R., *Politice*, ediţia a V-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
PÂRVULESCU, Ioana, *Prejudecăţi literare*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.
PETRESCU, Dan, *În răspăr*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000.
PETROVSZKY, Konrad, ŢICHINDELEANU, Ovidiu (coord.), *Revoluţia Română televizată. Contribuţii la istoria culturală a mediilor*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
PIKETTY, Thomas, *Capitalul în secolul XXI*, traducere de Irina Brateş şi Lucia Popovici, Editura Litera, Bucureşti, 2015.
PÎRJOL, Florina, *Carte de identităţi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014.
POENARU, Florin, *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2017.
POENARU, Florin, „The Knowledge of the Securitate : Secret Agents as Anthropologists", *Studia UBB Sociologia*, vol. 62, nr. 1, 2017, pp. 105-125.
POENARU, Florin, ROGOZANU, Costi (coord.), *Epoca Traian Băsescu. România în 2004-2014*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.
POJOGA, Vlad, BAGHIU, Ştefan, MODOC, Emanuel, GÂRDAN, Daiana, COROIAN GOLDIŞ, Andreea, „Tehnici digitale pentru analiza romanului românesc", *Transilvania*, nr. 10, 2019, pp. 9-16.
POPA, Cosmin, *Intelectualii lui Ceauşescu şi Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice (1970-1989)*, Editura Litera, Bucureşti, 2018.
POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I-II, ediţia a II-a, Editura Semne, Bucureşti, 2009.
POPA, Marian, *Realismul*, vol. I-III, studiu introductiv, antologie şi note de Marian Popa, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.
POPESCU, Cristian Tudor, „Literatura zilei", *România literară*, nr. 31, 1999.
PRAWER, S. S., *Karl Marx and World Literature*, Oxford University Press, Londra, New York, 1976.
PRENDERGAST, Christopher (ed.), *Debating World Literature*, Verso, Londra, 2004.
PYZIK, Agata, *Poor but Sexy : Culture Clashes in Europe East and West*, Zero Books, Winchester, 2014.
RACU, Alexandru, *Apostolatul antisocial. Teologie şi neoliberalism în România postcomunistă*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2017.
RĂDUŢĂ, Magda, *În context. O lectură sociologizantă a literaturii române din ultimul deceniul comunist*, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2019.
RĂSUCEANU, Andreea, *Bucureştiul literar. Şase lecturi literare ale oraşului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2016.
RÉV, István, *Retroactive Justice : Prehistory of Post-Communism*, Stanford University Press, Stanford, 2005.
RICŒUR, Paul, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, traducere de Magdalena Popescu şi Valentin Protopopescu, Editura Trei, Bucureşti, 1998.

RIZESCU, Victor, *Canonul şi vocile uitate. Secvenţe dintr-o tipologie a gândirii politice româneşti*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2015.

RIZESCU, Victor, *Tranziţii discursive. Despre agende culturale, istorie intelectuală şi onorabilitate ideologică după comunism*, Editura Corint, Bucureşti, 2012.

ROBU, Cornel, *O cheie pentru science-fiction*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

ROBU, Cornel, *Scriitori români de science-fiction*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008.

RODRIGUEZ, Maríano Martín, „Cine dictează canonul? Spirit conservator şi inovaţie în istoriografia literară românească din primul deceniu al secolului al XXI-lea. Cazul literaturii ştiinţifico-fantastice", *Viaţa românească*, nr. 7-8, 2012; online: https://www.viataromaneasca.eu/images/pdf/80_1.pdf; https://www.viataromaneasca.eu/revista/articol.php?c=1232

ROGOZANU, C., *Agresiuni, digresiuni*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

ROGOZANU, C., *Carte de muncă*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013.

ROIBAN, Cristian, *Ideologie şi istoriografie: Protocronismul*, prefaţă de Victor Neumann, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2014.

ROMAN, Denise, *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania*, Lexington Books, Oxford, 2003.

ROPER, Steven D., *Romania: The Unfinished Revolution*, Harwood Academic Publishers, Amesterdam, [2000] 2005 (eBook).

ROŞCA, Lionel Decebal, *La umbra timpului în floare. Protocronismul: prolegomene la monografia unei idei*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2012.

ROTHSCHILD, Joseph, WINGFIELD, Nancy M., *Return to Diversity: A Political History of East Central Europe Since World War II*, ediţia a III-a, Oxford University Press, New York, Oxford, 2000.

ROYER, Clara, JAMES, Petra (dir.), *Sans faucille ni marteau. Ruptures et retours dans les littératures européennes post-communistes, Nouvelle poétique comparatiste/New Comparative Poetics*, Peter Lang, Éditions Scientifiques Internationales, Bruxelles, Berna, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Viena, 2013.

SASS, Maria, BAGHIU, Ştefan, POJOGA, Vlad (eds.), *The Culture of Translation in Romania/Übersetzungskultur und Literaturübersetzen*, Peter Lang, Berlin, 2018.

SĂLCUDEANU, Nicoleta, *Revizuire şi revizionism în literatura postcomunistă*, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013.

SHAFIR, Michael, *Între negare şi trivializare prin comparaţie. Negarea Holocaustului în ţările postcomuniste din Europa Centrală şi de Est*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.

SHONKWILER, Alison, LA BERGE, Leigh Claire (eds.), *Reading Capitalist Realism*, University of Iowa Press, Iowa City, 2014.

SIMION, Eugen (coord. general), *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. I-VII, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004-2009.

SIMION, Eugen (coord. general), *Dicţionarul general al literaturii române*, ediţia a II-a, vol. I-V, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2016-2019.

SIMION, Eugen (coord. general), *Dicţionarul literaturii române*, vol. I-II, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2012.

SIMION, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I-III, ediţia a II-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

SIMION, Eugen, *Fragmente critice*, vol. I-VI, Editura Scrisul Românesc, Craiova; Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti; Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 1998-2009.

SIMION, Eugen, *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2017.

SIMUŢ, Ion, *Arena actualităţii. Confidenţe*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

SIMUŢ, Ion, *Critica de tranziţie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996.

SIMUŢ, Ion, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2008.
SIMUŢ, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994.
SIMUŢ, Ion, *Reabilitarea ficţiunii*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.
SIMUŢ, Ion, *Revizuiri*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.
SIMUŢ, Ion, *Simptomele actualităţii literare*, Biblioteca Revistei *Familia*, Oradea, 2007.
SÎRBU, Adrian T., POLGÁR, Alexandru (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
SLOTERDIJK, Peter, *In the World Interior of Capital: For a Philosophical Theory of Globalization*, traducere de Wieland Hoban, Polity Press, Cambridge, 2013.
SORA, Simona, *Regăsirea intimităţii. Corpul în proza românească interbelică şi post-decembristă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.
SPIRIDON, Monica, *Popular culture. Modele, repere şi practici contemporane*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2013.
STAN, Adriana, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România*, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2017.
STAN, Adriana, BORZA, Cosmin, „Deetatization of Culture, Privatization of Politics: The Case of the Publishing Houses in Postcommunist Romania", *Studia Politica*, nr. 3, 2020.
STAN, Lavinia, TURCESCU, Lucian, *Religion and Politics in Post-Communist Romania*, Oxford University Press, Londra, New York, 2007.
STAN, Lavinia, VANCEA, Diane (coord.), *România postcomunistă. Trecut, prezent şi viitor*, traducere de Cristian Ciobanu, Alina Buzarna-Tihenea (Gălbează), Mura Ghosh, Adriana Groza, György Kovács-Gorboi, Adriana Dana Listeş Pop, Angelo Mitchievici, Ruxandra Pascu, prefaţă de Paul E. Sum, prefaţă la ediţia română de Angelo Mitchievici, Editura Polirom, Iaşi, 2017.
STATE, Ciprian, GUŢU, Dinu (coord.), *Hipsteri, bobos şi clase creative*, Editura Cartier, Chişinău, 2019.
STĂNESCU, C., *Accente. Jurnal indirect*, Editura Albatros, Bucureşti, 2003.
STĂNESCU, C., *Jurnal indirect 2: 2006-2014*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2014.
STOICA, Cătălin Augustin, *România continuă. Schimbare şi adaptare în comunism şi postcomunism*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2018.
ŞIULEA, Ciprian, *Retori, simulacre, impostori. Cultură şi ideologii în România*, Editura Compania, Bucureşti, 2003.
ŞTEFĂNESCU, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005.
ŞTEFĂNESCU, Bogdan, *Postcommunism/Postcolonialism: Siblings of Subalternity*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2012.
TERIAN, Andrei, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013.
TERIAN, Andrei, *G. Călinescu. A cincea esenţă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2009.
TERIAN, Andrei, „Romanian Literature for the World: A Matter of Property", *World Literature Studies*, nr. 2, 2015, pp. 3-14.
TERIAN, Andrei, *Teorii, metode şi strategii de lectură în critica şi istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu. O abordare comparatistă*, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013.
TISMĂNEANU, Vladimir (coord.), *Raport final*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
TISMĂNEANU, Vladimir (coord.), *Revoluţiile din 1989. Între trecut şi viitor*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
TISMĂNEANU, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, postfaţă de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

TODOROVA, Maria (ed.), *Remembering Communism : Genres of Representation*, Social Science Research Council, New York, 2010.

TODOROVA, Maria, GILLE, Zsuzsa (eds.), *Post-Communist Nostalgia*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2010.

TOMIŢĂ, Alexandra, *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven, „Configurations of Postcoloniality and National Identity : Inbetween Peripheriality and Narratives of Change", *The Comparatist*, nr. 23, 1999, pp. 89-110.

TRAVERS, Suzanne, KANTERIAN, Edward, „Casting Light on the Long Shadow of Romania's Securitate", *Cahiers de l'Echinox*, vol. I : *Postcolonialism & Postcommunism*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 151-156.

TRENCSÉNYI, Balázs, PETRESCU, Dragoş, PETRESCU, Cristina, IORDACHI, Constantin, KÁNTOR, Zoltán (eds.), *Nation-Building and Contested Identities : Romanian and Hungarian Case Studies*, Regio Books, Budapest, 2001 ; Editura Polirom, Iaşi, 2001.

TRIF, Radu-Nicolae, *Influenţa limbii engleze asupra limbii române în terminologia informaticii*, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2006.

TUDORAN, Dorin, *Kakistocraţia*, Editura Arc, Chişinău, 1998.

TUDURACHI, Adrian, *Fabrica de geniu. Naşterea unei mitologii a productivităţii literare în cultura română (1825-1875)*, Editura Institutului European, Iaşi, 2016.

TURCUŞ, Claudiu, *Est*etica *lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.

TURCUŞ, Claudiu, „From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. Romanian Literary and Film Criticism After 2000", *Ekphrasis*, nr. 1, 2013, pp. 9-24.

TURCUŞ, Claudiu, *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2017.

ŢICHINDELEANU, Ovidiu, *Contracultură. Rudimente de filozofie critică*, Idea Design & Print Editură, Cluj-Napoca, 2016.

ŢOC, Sebastian, *Clasă şi educaţie. Inegalitate şi reproducere socială în învăţământul românesc*, Editura Pro Universitaria, Bucureşti, 2018.

ULICI, Laurenţiu, *Literatura română contemporană. Promoţia 70*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1995.

UNGUREANU, Delia, *From Paris to Tlön : Surrealism as World Literature*, Bloomsbury Academic, New York, 2017.

URSA, Mihaela, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

URSA, Mihaela, *Scriitopia sau Ficţionalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic*, ediţia a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2010.

URSA, Mihaela (coord.), *Zoe, fii bărbată ! Coduri de gen în cultura României contemporane*, îngrijit de Adrian Tătăran şi Alexandra Turcu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2019.

URSU, Andrei, THOMASSON, Roland O., în colaborare cu Mădălin Hodor, *Trăgători şi mistificatori. Contrarevoluţia Securităţii în decembrie 1989*, prefaţă de Dennis Deletant, Editura Polirom, Iaşi, 2019.

VASILE, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă. 1948-1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

VASILE, Cristian (ed.), *„Ne trebuie oameni ! " Elite intelectuale şi transformări istorice în România modernă şi contemporană*, Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2017.

VASILE, Cristian, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011.

VASILE, Cristian, *Viaţa intelectuală şi artistică în primul deceniu al regimului Ceauşescu. 1965-1974*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015.

VASILESCU, Mircea (coord.), *Intelectualul român faţă cu inacţiunea. În jurul unei scrisori de G. M. Tamás*, postfaţă de Adrian Cioroianu, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2002.

VERDERY, Katherine, *Compromis şi rezistenţă. Cultura română sub Ceauşescu*, traducere de Mona Antohi şi Sorin Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.

VESALON, Lucian, *Ecologia politică a postcomunismului*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2017.

VINCENT, Andrew, *Modern Political Ideologies*, ediţia a III-a, Wiley, Blackwell, Malden, Oxford, Chichester, 2010.

VOICU, George, *Mitul Nae Ionescu*, ediţia a II-a, Editura Ars Docendi, Bucureşti, 2009.

VOINESCU, Radu, *Spectacolul literaturii. Studii de critică şi teorie literară*, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 2003.

VOINESCU, Radu, *Trivialul*, Editura Libra, Bucureşti, 2004

WACHTEL, Andrew Baruch, *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern Europe*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.

WALLERSTEIN, Immanuel, *Pentru a înţelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume*, traducere şi notă terminologică de Ovidiu Ţichindeleanu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2013.

WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1977.

ZAHARIA-FILIPAŞ, Elena, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, Bucureşti, 2004.

ZARIFOPOL-JOHNSTON, Ilinca, *Searching for Cioran*, editat de Kenneth R. Johnston, cuvânt-înainte de Matei Călinescu, Indiana University Press, Bloomington, 2009.

ZELTIL, Yigru, „Bateriile nu sunt incluse în preţ – o introducere în poezia conceptuală", *Poesis Internaţional*, nr. 2, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, Londra, New York, 1994.

ŽIŽEK, Slavoj, *Zăbovind în negativ. Kant, Hegel şi critica ideologiei*, traducere de Irina-Marta Costea, Editura ALL, Bucureşti, 2001.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indice de autori

Abăluţă, Constantin 105, 122, 572
Acosmei, Constantin, 137, 576, 639
Acterian, Jeni 349
Adameşteanu, Gabriela 79, 126, 149, 240, 443, 445, 491, 652
Adams, Richard 633
Aderca, F. 453
Aderca, Marcel 449
Agopian, Ştefan 176, 214, 317-318, 399, 419, 490, 652
Aitmatov, Cinghiz 203
Akunin, Boris 35
Alain-Fournier 374
Albahari, David 675
Albescu, Ioan 457, 460
Aldulescu, Radu 34, 42, 121, 127, 149, 170, 173, 213, 240, 295, 316, 318, 325, 329, 384, 403, 405-406, 408-409, 413, 415, 490, 666
Alecsandri, V. 72, 207, 239, 259-260, 302, 307, 328, 401, 628, 655
Alex, Joe 275
Alexandrescu, Alexandru I. 473
Alexandrescu, Sorin 37, 95, 98, 101-102, 129, 155, 172, 191, 208-210, 311, 360, 449, 654
Alexandru, Ioan 112
Alexe, Dan 34, 218, 244, 249, 259, 318, 424, 491
Alexi, Teochar 473
Althusser, Louis 12, 59, 64, 83-84, 107
Amariei, Cezar 435-436
Anania, George 454-456, 458, 462
Andreescu, Gabriel 38, 44, 49, 57, 96, 120, 303
Andrei, Răzvan 323, 640
Andriescu, Radu 137, 173, 640
Andriţoiu, Alexandru 454
Anestin, Victor 138, 453
Anghel, Paul 71, 74, 140, 211, 251
Anghelescu, Mircea 149, 178
Anglès, Auguste 440
Antohi, Mona 63, 247
Antohi, Sorin 38-39, 41, 43, 55, 63, 71, 120, 138, 210, 218-219, 235, 247, 258, 287, 291, 302, 339, 443, 458, 650
Anton, Costache 167
Antonescu, Ana 454, 459
Antonescu, Simona 433, 492
Antonesei, Liviu 54, 120, 218, 220, 639
Aramă, Horia 455, 458, 472
Aranyosi, István 57
Arapu, Mircea 226, 485
Arghezi, Tudor 153, 184, 214, 259, 313, 319, 376, 496-497, 507, 535, 555, 580, 632, 651, 655, 668
Arghiropol, Emanoil 473
Aricescu, C. D. 351
Arun, George 132
Asachi, Gheorghe 260
Asimov, Isaac 29, 136, 391, 458, 472, 486
Astner, Michael 137
Auerbach, Erich 193
Avram, Nicolae 404, 491

Babeţi, Adriana 121, 149, 181, 361, 490, 650
Babias, Marius 42, 598
Baciu, Camil 266, 454-455
Baconsky, A. E. 149, 449
Bacovia, G. 214, 216, 376, 495, 497, 535, 553, 576, 580, 624, 668
Badea, Gheorghe 457
Badea-Gheracostea, Cătălin 452
Baetica, Ioana 130, 175, 313
Baghiu, Ştefan 9, 15, 133, 137, 178, 181, 266, 331, 535, 608-609, 629, 640
Baghiu, Vasile 122, 173, 491, 558-561, 639
Bahtin, M. 352
Bakunin, Mihail 209
Balotă, Nicolae 49, 95, 179
Barbu, Adrian 458
Barbu, Daniel 21, 39, 41, 44-45, 57, 139, 291
Barbu, Eugen 73, 141, 167, 197, 213, 306, 320-321, 355, 358, 668, 671

Barbu, Ion 146, 153, 185, 200, 214, 226, 254, 259, 376, 497, 508, 515-516, 524-525, 555, 624-625
Barbu, Petre 115, 121, 170-171, 406, 491
Bardan, Vasile 101, 173
Baronzi, G. 473
Barth, John 29, 153, 226, 649, 658
Barthes, Roland 95, 189, 364-365, 399, 522, 661
Baştovoi, Ştefan (Savatie) 174, 290, 588
Baudelaire, Charles 319, 606
Baudrillard, Jean 19-20, 431
Bazon, Irina 164
Bădica, Diana 337-338
Băicuş, Iulian 137
Bălan, Cornel 333
Bălan, Ion Dodu 95, 188
Bălăiţă, George 193, 211, 214
Bănică, Mirel 333
Bănulescu, Daniel 121-122, 170, 173, 246, 303-304, 384, 388-390, 532-534, 639, 667
Bănulescu, Ştefan 211, 214, 293, 449
Bănuţă, Adrian 134, 454
Bănuţă, Ionuţ 134, 459, 490
Băran, Vasile 297
Bărbulescu, Romulus 454-456, 458, 462
Behr, Edward 164
Bellow, Saul 247
Benedek, Charles 484
Benedek, Jolán 121, 490
Beniuc, Mihai 139
Bergler, Igor 246, 263, 483-484
Bergson, Henri 38, 150, 656
Berryman, John 134, 500
Berteanu, Petru 480
Beşleagă, Vladimir 213, 666
Betea, Lavinia 317
Biberi, Ion 355, 448
Bicec-Zanardelli, Lilia 333
Binder, Irina 283, 488-489
Bittel, Adriana 451, 490
Bîrsan, Liviu 290, 327, 333
Blaga, Lucian 55, 94, 97, 144, 149, 185, 222, 249, 259, 376, 497, 508, 535, 651, 675
Blake, William 233
Blanaru, Anamaria 358
Blandiana, Ana 96, 164-165, 194, 277, 310, 328, 347, 652
Bloch, Robert 136
Bloom, Allan 40, 54-55, 164, 247
Bloom, Harold 102, 210, 214
Bobe, T. O. 137, 307, 491, 534, 639
Bocai, Iulian 426-428, 492
Bodiu, Andrei 133-134, 149, 170, 233, 572-573, 640
Boerescu, Dan-Silviu 129, 170-171, 173, 225, 276, 318
Bogdan, Lucian Dragoş 480
Bogza, Geo 167, 185, 610
Boia, Lucian 120, 202, 244, 305
Bolaño, Roberto 290, 570
Boldea, Iulian 134
Boltanski, Luc 71, 245, 473-474
Borbély, Ştefan 55, 149, 172, 229-230, 365
Bordaş, Liviu 222
Borges, Jorge Luis 10, 136, 180, 214, 216, 224, 355-356, 358, 369, 371-373, 378-379, 388, 465, 467, 484, 577, 670
Borza, Cosmin 9, 16, 119, 133, 169, 242, 330, 498
Bot, Ioana 171
Botez, Alice 168
Botta, Emil 214, 449
Bourdieu, Pierre 67, 99, 108-109, 409, 522
Brad, Ion 100
Bradbury, Ray 411, 455
Bradea, Ioana 33, 240, 290, 418-419
Braga, Corin 170-171, 173, 228-229, 330
Brana, Ion Doru 457-458
Braniştе, Lavinia 138, 290, 313, 420-423, 487, 492
Breban, Nicolae 49, 96, 122, 125, 214, 232, 241, 274, 287, 295, 312, 480, 672, 683
Bretin, Rodica 458
Brînceanu, Roxana 461
Brown, Dan 263, 300, 483-484
Brown, Fredric 468, 471
Brussolo, Serge 136
Bucheru, Bogdan-Tudor 139
Bucur, Romulus 454-456, 458, 462, 572, 640
Bucurenci, Dragoş 284
Budac, Alexandru 181, 246, 394
Bufnilă, Ovidiu 134, 136, 458, 468
Bugariu, Voicu 136, 247, 275, 295, 443, 451, 458, 480
Buican, Denis 261
Bujoreanu, Ioan M. 473-474
Bürger, Gottfried August 260
Burnett, Frances Hodgson 502
Burroughs, Edgar Rice 139, 417, 455, 463
Burţa-Cernat, Bianca 162, 182, 241-242
Busuioc, Aureliu 213, 666
Buzea, Constanţa 122
Buzea, Mihai 333
Buzu, Ion 331
Buzura, Augustin 74, 101, 122, 132-133, 136, 184, 211, 277, 281, 287, 329, 659

Caillois, Roger 219, 446, 449, 474
Calvino, Italo 456, 672
Camilar, Eusebiu 326
Cangeopol, Liviu 220
Čapek, Karel 264

Caragiale, I. L. 50, 84-85, 87, 146, 187, 200-201, 205-207, 222, 240, 335, 351, 356, 363-364, 438, 446, 449, 468, 473, 506, 515, 524-525, 527, 612, 662, 669
Caragiale, Mateiu I. 206, 208, 247, 318, 364, 434, 475, 491
Caraion, Ion 126, 211, 535, 555, 569
Caraman, Ştefan 173
Carţa, Ruslan 569
Casanova, Pascale 260, 661, 664, 676
Călinescu, G. 9, 11, 37, 68, 87-88, 90, 92-93, 95-97, 102, 115, 167, 177-180, 184-185, 188, 190-191, 193-194, 198-199, 209, 212-213, 216, 231-234, 236-238, 249-250, 260, 307, 323, 355-356, 358, 439-442, 447-448, 480, 616, 666
Călinescu, Matei 98, 103, 120, 181, 207-208, 238, 282, 337, 349, 500, 654, 662
Călugăru, Ion 185
Cărăşel, Aurel 138, 275, 454, 472
Cărtărescu, Mircea 9, 11-12, 37, 54, 103, 109-110, 120, 126-127, 129, 137, 141-143, 149, 152, 154-158, 165-166, 169, 172, 182, 191, 194-195, 221, 224, 226, 232, 244-246, 276, 283, 288, 290, 295, 299-300, 305, 307, 312-313, 321, 325, 330-331, 342, 348-350, 355, 359, 365, 368, 371-379, 384-386, 390, 393, 395-396, 400, 414, 443, 445, 449, 458, 461-462, 480, 484, 487, 490, 495-500, 503-508, 511, 517, 524, 530, 534-536, 545, 553, 560-561, 563, 566, 572-573, 579-580, 610, 618, 632-634, 639, 649-652, 654, 658, 667-668, 674-675, 678-679
Cătănuş, Albert V. 333
Cârneci, Magda 312, 508, 510-511, 543, 639
Cârstean, Svetlana 137, 250, 534, 561, 611, 640
Ceauşu, George 138
Celan, Paul 570, 655-656
Cercel, Petrică 340
Cernat, Paul 103-104, 121, 129-130, 230-232, 306, 395, 430, 667
Cesereanu, Ruxandra 120, 137, 171, 232, 244, 249, 640, 678-679
Chamisso, Adelbert von 502
Chandler, Raymond 218, 473, 483
Charrière, Henri 434
Cheţan, Octavian 296
Chifu, Gabriel 125, 149-150, 194, 292
Chimet, Iordan 78-79, 396, 463, 633
Chirculescu, Florin 275, 390, 392-394, 461, 491
Chiriţă, Constantin 167, 355, 442
Chirovici, Eugen Ovidiu 246, 479, 482-483
Chişu, Lucian 101
Chiva, Ionuţ 130, 137-138, 175, 318, 340, 416-418, 430-431, 491, 608, 640
Chivu, Adrian 337
Chivu, Marius 125, 129, 276, 315, 640
Christie, Agatha 29, 474, 476, 478
Ciachir, Dan 128
Cimpoeşu, Petru 130, 247, 382-384, 444, 490
Cimpoi, Mihai 308
Cioabă, Luminiţa 326
Ciobanu, Andrei 284, 316
Ciobotea, Radu 463
Ciocârlie, Corina 171, 526
Ciocârlie, Livius 101, 203, 350, 429
Cioclea, Eugen 551-552, 639
Cioculescu, Şerban 87, 179, 187
Cioran, Emil 29, 36-37, 43, 76, 79-80, 89, 119, 131, 146, 151, 191, 206, 215, 221-223, 228, 232, 553, 579, 651, 654, 660, 664
Ciorănescu, Alexandru 228
Ciorogar, Alex 13, 618
Cioroianu, Adrian 42, 484-486
Ciotloş, Cosmin 125, 376, 508, 678
Cipariu, Dan Mircea 340
Cistelecan, Al. 130, 133, 217, 227, 499-501, 503, 519, 535, 537, 541, 545-546, 553, 569
Cistelecan, Alex 13, 15, 20, 36, 41-42, 44, 57, 88, 134, 303, 645
Ciubotariu, Alexandru 484, 486
Ciupureanu, Ionel 557-558, 639
Cliveţ, Nicoleta 130, 370, 460
Clute, John 453
Cochinescu, Ioan Mihai 490
Codrescu, Andrei 263-264, 640, 655, 675-679
Codruţ, Mariana 173
Coetzee, J. M. 120
Colin, Vladimir 138, 442, 454-455, 458, 463, 471
Coman, Dan 217, 313, 535, 565, 568-569, 640
Coman, Marian 465
Condeescu, Alexandru 497
Conrad, Joseph 440
Constante, Lena 349
Constantin, Ilie 122
Constantin, Theodor 355, 442, 478
Copilaş, Emanuel 21, 23, 25, 36, 41, 251, 297, 323, 327, 329, 647
Corbu, Daniel 143
Corcheş, Horia 290
Cordoş, Sanda 170, 227, 332
Corlaciu, Ben 320
Corn, Sebastian A. (*v. şi* Florin Chirculescu) 121, 134-136, 226, 286, 289, 390-393, 459, 461, 471, 485
Cornea, Andrei 126, 131, 158-159, 219
Cornea, Paul 13, 68, 75, 95-96, 120, 129, 155, 179, 181-182, 188, 285, 437-438
Corniş-Pope, Marcel 458, 654-655
Cortázar, Julio 373-374, 398

Coruţ, Pavel 244-246, 249, 479, 481-482, 650
Cosaşu, Radu 100, 129, 143, 185 240, 276, 413, 429, 491
Costin, Bogdan 290
Coşa, Bogdan 138, 428-429, 492, 640
Coşovei, Traian T. 340, 458, 497, 604
Cotruş, Ovidiu 179, 259
Cozmiuc, Constantin 138, 458
Crainic, Nichifor 144, 259
Crăciun, Gheorghe 122, 130-131, 133, 155-156, 172, 195, 204, 215, 279, 281, 291, 331, 357-359, 364-366, 371, 491, 495-496, 499, 529, 574, 652
Crăiuţu, Aurelian 128
Crăsnaru, Daniela 666
Creangă, Ion 134, 146, 187, 191, 207, 212, 220, 318, 465, 484, 612
Creţu, Bogdan 103, 121, 191, 241
Cristea, Radu Călin 128
Cristea, Valeriu 74-75, 124, 126, 203, 212, 317, 668
Cristea-Enache, Daniel 31, 75, 104, 125, 133, 137, 173, 555, 576
Crohmălniceanu, Ov. S. 13, 95, 130, 180, 185, 188, 198, 349, 385, 443, 455, 668
Crudu, Dumitru 31, 42, 129, 174, 416, 574, 576, 577
Culcer, Dan 443, 480
Culianu, Ioan Petru 55, 208, 211, 230, 247-248, 387-388, 670
Cupşa, Augustin 34, 120, 297, 325, 330
Cuşnarencu, George 246, 295, 490
Cuţitaru, Codrin Liviu 131, 300

Damian, Sami 184-185
Dan, Sergiu Pavel 446
Daneliuc, Mircea 59, 279, 329, 412, 490
Dariu, Al. N. 452
Decuble, Gabriel H. 137
Delavrancea, Barbu 351
DeLillo, Don 245, 379, 570
Densuşianu, Nicolae 244, 252, 255, 259
Derrida, Jacques 34, 42, 99, 522, 554
Dessila, Octav 487
Diaconescu, Mihail 258-259, 650
Diaconu, C. 486
Diamandi, Liviu 284
Dick, Philip K. 136, 390, 454, 469, 632
Dimisianu, Gabriel 100, 349
Dimov, Leonid 153, 168-169, 208, 217, 374, 379, 441, 496-497, 499, 518-519, 553
Dinescu, Lucia Simona 181
Dinescu, Mircea 14, 19, 46-47, 74, 141, 194, 272, 317, 328, 331, 521, 551, 639
Dîrlău, Andrei 164
Djuvara, Neagu 38, 263, 330
Doboş, Andrei 138, 331, 599, 625, 640
Dobrescu, Caius 11, 21, 41, 57, 121, 133-134, 156, 163, 170-171, 226, 248, 310, 329, 339, 358, 384, 386-388, 408, 480, 491, 500, 528-530, 572, 639
Dobrogeanu-Gherea, Constantin 56-57, 87-88, 146, 186-187, 201, 205, 235, 438
Doinaş, Ştefan Aug. 34, 49, 128, 194, 210, 308, 496-497
Don Simon (Petrică Sîrbu) 134, 458, 461
Dósa, Andrei 31, 138, 333, 601-603, 640
Doyle, Arthur Conan 262, 476
Drace-Francis, Alex 84, 86, 302
Draia, Cotizo 134
Drăgan, George 485
Drăgan, Ioana 438
Drăgan, Iosif Constantin 188, 250, 258
Drăghici, Ştefan 173
Drăgoi, Vlad 286, 594, 606-607, 618, 633, 640
Drob, Timotei 341-343, 611, 641
Drumea, Dominica 130, 174, 572, 640
Druţă, Ion 213, 231, 666
du Maurier, Daphne 502
Dubček, Alexander 69
Duda, Virgil 491
Dumitrescu, Bogdan 290
Dumitrescu, Florin 332, 339
Dumitrescu, Geo 496-497
Dumitriu, Petru 167, 185, 228, 320, 325, 355, 358
Dumitru, Teodora 11, 16, 64-65, 90, 92-93, 98, 102-103, 111, 132-133, 181, 210, 232, 237-238, 279, 294, 340, 355, 373-374, 376, 505, 658, 663
Dună, Teodor 175, 535, 544, 563, 565, 567-568, 640
Durrell, Lawrence 480, 483
Duţescu, M. 138, 290, 491, 599-600
Dylan, Bob 19, 120, 506-507, 529, 552, 617

Eberhart, Mignon G. 502
Eco, Umberto 65, 150, 202, 215, 382, 387, 466, 475, 483-484
Ecovoiu, Alexandru 213, 246, 300, 367-369, 490, 659, 666
Eftimie, Gabi 286, 618-620, 622, 626-627, 629, 640
Eftimiu, Victor 454, 475
Egan, Greg 473
Eliade, Mircea 20, 29, 36-37, 68, 71, 76, 79-80, 89, 97, 119, 146, 168, 183, 185, 191, 206, 208-209, 215, 221-223, 229-231, 247, 251, 261, 264, 319, 355, 365, 387-389, 426, 440-442, 446-449, 479, 654, 660-661, 663-664, 670-671, 678

Eminescu, M. 9, 68, 70, 72, 85, 89, 102, 127, 129, 146, 171, 187, 207-209, 214-215, 226, 231, 240, 245, 259-261, 269, 302, 306-308, 365, 372, 374, 376, 432, 434-435, 439, 447-449, 497, 506-507, 527, 553, 556, 573, 655
Ende, Michael 463
Engels, Friedrich 14, 64-67, 96, 106, 112
Ernu, Vasile 15, 43-44, 57, 291
Escarpit, Robert 68
Esinencu, Nicoleta 598
Ewers, Hanns Heinz 447-448

Faulkner, William 208, 218, 502
Faur, Lia 314
Fărcăşan, Sergiu 442, 454-455
Feceoru, Gabriela 611, 641
Feuerbach, Ludwig Andreas 66-67, 106, 383
Ficeac, Bogdan 458
Filimon, Nicolae 68, 207, 352, 438
Filippi, Gabriela 60, 329
Finkenthal, Michael 79
Fish, Stanley 102
Fisher, Mark 408
Florea, Mircea Andrei 636-637, 641
Florea, Sandu 226, 458, 484-485
Florescu, Bonifaciu 353-354, 447
Florescu, Cătălin Dorian 647-648
Florian, Filip 128, 240, 294, 433-434, 491
Florian, Radu 14, 74-75
Fo, Dario 120
Foarţă, Şerban 254, 314, 640
Foucault, Michel 159, 172, 189, 207, 310, 522
Fowles, John 399, 549
Frantz, Ona 461
Frânculescu, Nicolae 484
Fruntaşu, Iulian 304-305
Fruntelată, Nicolae Dan 31, 47
Fukuyama, Francis 35, 42

Gadamer, Hans-Georg 214
Gafencu, Grigore 349
Gaiman, Neil 262, 485
Galaction, Gala 370, 446, 449
Galaicu-Păun, Emilian 172, 398-399, 491, 551, 553-554, 639, 655-656
Galan, V. Em. 354-356
Ganea, Tudor 449
Garaudy, Roger 79-80, 673
Gass, William H. 358
Gatti, Claudio 247
Gautier, Théophile 203, 357, 448
Gavril, Gabriela 290
Gavrilovici, Anastasia 614-615, 641
Gârbea, Horia 127, 170-171, 173, 194
Gârdan, Daiana 178
Genescu, Antuza 138
Genescu, Silviu 138, 458, 470
George, Alexandru 48, 128, 179, 201, 349, 420, 429, 490
Georgescu Groza, Irina 451, 492
Georgescu, Florin 27, 33, 333
Georgescu, Paul 13, 95-96, 185, 668
Gheo, Radu Pavel 137, 333, 335-336, 419-420, 451, 458, 461, 463, 472, 491, 655, 675
Gheorghe, Ion 70, 144, 252-257, 268, 281, 309, 356, 385, 496-497, 501, 511, 532, 675
Gheorghiu, Constantin Virgil 197, 213, 666
Gheorghiu, Mihai Dinu 37, 99, 112-113, 141, 182, 293
Gherghel, Valeriu 218
Gherguţ, Sorin 120, 137, 307, 534, 639
Gherman, Sabin 335
Gherman, Silviu 137-138
Ghica, Magdalena (*v.* şi Cârneci, Magda) 458, 508
Ghidoveanu, Ştefan 121, 458
Ghimfus, Loredana Marilena 341
Ghiţă, Cătălin 233
Ghiţă, Roxana Andreea 246
Ghiu, Bogdan 101, 108, 129, 522-523, 640, 651-652
Gibson, William 136, 385, 390-391, 457, 459, 469, 471-473, 516
Gide, André 319, 356, 373, 440
Ginsberg, Allen 301, 304, 505, 578, 668
Ginzburg, Carlo 664
Goga, Mircea Liviu 134
Goga, Octavian 63, 85, 90, 188, 331, 544
Golding, William 427
Goldiş, Alex 95, 98, 103, 121, 132-134, 193, 236, 246, 406
Goldmann, Lucien 68, 193
Golea, Claudia 312, 490
Goma, Paul 79, 101, 211, 219, 221, 228, 281, 294, 349, 671-674
Gorzo, Andrei 59-60, 329
Gramsci, Antonio 67
Gray, Alasdair 121
Grămescu, Mihail 134, 136, 138, 455-458
Greceanu, Adela 639
Grigore, Delia 326
Grigoriu, Paul Slayer 339
Grigurcu, Gheorghe 99-100, 104, 167, 180, 221
Grosu, Anatol 331
Grosu, Mugur 284
Groşan, Ioan 127, 258, 270, 331, 369-371, 374, 399-401, 458, 460-461, 490
Guénon, René 55, 255, 392

Gulea, Dan 173
Gurgu, Costi 107, 139, 461, 464, 491
Györfi-Deák, György 138
Gyr, Radu 134, 259, 580

Habermas, Jürgen 200
Hammett, Dashiell 471
Hassel, Mike (Sorin Petrescu) 275
Hassel, Sven 121
Hauff, Wilhelm 356, 382
Haulică, Michael 134, 276, 461, 464, 471-472
Hârlav, Constantin 134
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 65, 67-68, 221
Heidegger, Martin 36, 42-43, 78, 80, 185, 214, 318, 387
Heinen, Armin 76, 649
Heinlein, Robert A. 454, 462
Hemon, Aleksandar 30, 83
Hendea, Daniela 337, 641
Hentzsch, Sabine 598
Herbert, Frank 275, 457
Hergé 391, 485
Hermeziu, Cristina 118
Heym, Stefan 266
Hobana, Ion 451, 458, 460
Hoffmann, E. T. A. 264, 382, 448
Hoinărescu, Liliana 369, 377
Horia, Vintilă 228, 251, 258, 660, 663
Hornby, Nick 434
Houellebecq, Michel 121, 323, 417, 430-431, 616
Humboldt, Alexander von 456
Hume, Fergus 479
Hutopila, Matei 331

Iancu, Bogdan 137
Iancu, Medeea 315, 611-613, 640
Ianoşi, Ion 75, 442
Ianuş, Marius 11, 31, 42, 121, 129-130, 134, 137, 174-176, 301, 304-305, 315-316, 339, 416, 533-534, 536, 553, 565, 569, 572, 576, 578-581, 588-589, 598, 618, 639, 667
Iaru, Florin 130, 174, 276, 458, 497, 514, 517-519, 639, 668
Ibrăileanu, G. 10, 87-88, 117, 146, 205, 212, 237, 354-355
Ierunca, Virgil 40, 47-48, 53, 99, 119, 128, 180, 183-184, 211, 219, 228, 298, 308, 566
Ignat, Mihai 134, 137, 534
Ilea, Letiţia 652
Ilea, Marian 170-171
Ilica, Carolina 203. 275
Iliescu, Adrian-Paul 36, 41, 44, 291
Ilis, Florina 240, 245, 295
Ioanid, Doina 137, 676
Ioanid, Ion 294, 349
Ion, Gheorghiţă Aurelian 127
Ion, Zvera 130
Ionescu, Cătălin 134
Ionescu, Eugen/Ionesco, Eugène 76, 119, 134, 146, 191, 206, 208, 221-222, 432, 462, 651, 564, 660-663
Ionescu, Radu 351
Ionică, Cristina 173
Ionnescu, Demetriu G. (Take Ionescu) 452
Iordanov, Nedialko 34
Iorgulescu, Mircea 49, 124, 128, 133, 153 192, 200, 204-206, 480, 668
Iova, Gheorghe 169, 176, 359
Iovan, Ion 247, 272, 359, 363-364, 491
Istrati, Panait 88, 133, 205, 319, 655
Iuga, Nora 490, 613, 640
Iv cel Naiv 284
Ivas, Ştefan 331
Ivasiuc, Alexandru 216, 223, 672
Ivănceanu, Vintilă 356, 552
Ivăncescu, Ruxandra 433
Ivănescu, Dănuţ 134-135, 461
Ivănescu, Mircea 134, 169, 208, 217, 396, 480, 496-497, 499-503, 530, 532, 546, 554, 563-564, 572, 585, 593, 597, 639, 675

James, Henry 58, 487, 502
Jameson, Fredric 155, 224, 244-245, 408, 496, 662
Jankelevitch, Vladimir 219
Jebeleanu, Eugen 167
Jiquidi, Constantin 484
Jörgensen, Radu 290
Joyce, James 58, 218, 220, 255, 394, 508, 510, 577, 621, 651
Judt, Tony 218, 652-653

Kadare, Ismail 120
Kallós, Nicolae 69, 76
Kanterian, Edward 248
Karnoouh, Claude 11
Kavafis 495, 521, 539, 545, 557, 559
Kenereş, Adina 204, 257
Kernbach, Victor 442, 460
Ketterer, David 452
Keyes, Daniel 466
Khasis, T. S. 595, 597, 640
Khayyam, Omar 203
King, Stephen 136, 376, 393, 483
Klein, Gérard 455, 463
Kligman, Gail 309
Klinger, Leslie S. 262
Kołakowski, Leszek 75, 292
Komartin, Claudiu 137, 217, 535, 565, 569-570, 640

Kostova, Elizabeth 262
Kundera, Milan 226, 398, 652

Lacan, Jacques 68, 207
Lamba, Alexandru 462
Lavric, Sorin 82-83, 132, 314
Lazăr, George 459
Lazăr, Marius 70, 113, 182, 272
Lazu, Robert 210, 676, 678
Lăcustă, Ioan 204, 292, 491
Lăzărescu, Cristian 273
Lăzărescu, Florin 137, 327, 408, 415-416
Le Guin, Ursula K. 466, 472
Leac, V. 593, 641
Lefter, Ion Bogdan 10, 39, 41, 99, 117, 122, 124, 127, 130-131, 133, 152-154, 157-158, 160, 166, 169-170, 172, 195, 199, 201, 206, 216, 231, 359-360, 458, 499, 503, 511, 519, 522, 539, 545, 667
Leitch, Vincent B. 98
Lem, Stanisław 273, 379, 383, 455, 463, 470, 487
Lemnaru, Oscar 449
Leştaru, Marius 486
Leu, Corneliu 112, 211
Lévi-Strauss, Claude 193, 434
Liiceanu, Gabriel 36, 43, 45-46, 50, 52-53, 56, 76-79, 83, 96, 112, 115-117, 119-120, 126, 143, 164, 219, 226, 283, 296, 350, 421, 427, 579, 673-674
Lind, William S. 164
Lipcanu, Bogdan 601, 640
Lovecraft, H. P. 467
Lovinescu, E. 9-10, 14, 64, 86-88, 90-94, 97, 100, 105, 115, 117, 146, 167, 187-188, 190-191, 194, 209-210, 238, 311, 352, 439, 441, 447-448, 650, 661
Lovinescu, Monica 47-49, 53, 78, 80-82, 99, 104, 119, 128, 167, 180, 183-184, 186, 188, 197-198, 211-212, 219, 228, 237, 242, 349, 362, 653, 660, 672-673
Lowell, Robert 500
Lowry, Malcolm 394, 502
Luca, Gherasim 656
Luca, Marcel 458
Luca, Sabina-Adina 341
Ludo, I. 355
Lundkvist, Artur 203
Lungu, Dan 137, 182, 240, 291, 293, 331, 333, 408-411, 415, 652
Lungu, Iuliana 611-613, 641
Lupaşcu, Silviu 171, 173
Lustig, Adrian 366-367, 434

Macrea-Toma, Ioana 70, 103, 111, 140, 148, 169, 182, 235-236, 272, 276, 317, 333, 445
Macri, Panait 473
Maiorescu, Titu 10, 56, 68, 70, 73, 84-94, 96-97, 101, 117, 186-189, 191, 201, 205, 207, 209, 212, 236, 238-239, 307, 328, 353, 438-439
Mallarmé, Stéphane 39, 379, 540, 553
Manasia, Ştefan 137, 305, 590-593, 640
Mandric, Eugen 185
Manea, Marcel 323
Manea, Norman 79-81, 183, 237, 240, 248, 276-277, 279, 327, 349, 356, 359, 364, 388, 491, 668-671, 674, 679
Manolescu, Florin 99, 129, 200-201, 207, 438, 443-444, 451-453, 458, 660
Manolescu, Ion 29, 129, 131, 158, 181, 225-226, 247, 282, 306, 384-387, 390, 480, 485, 491, 617
Manolescu, Maria 492
Manolescu, Nicolae 9-10, 68, 73-74, 79-80, 83, 86-87, 95, 102, 104, 123-125, 131, 137, 142, 149, 153, 165, 168-169, 177, 179-180, 188-191, 193, 199, 209-210, 212-213, 217, 221, 230, 235, 241, 285, 291, 305, 317, 349, 351, 357, 359, 418, 438, 441-442, 458, 498, 524, 668, 673
Manu, Puiu 484-486
Marcu, Luminiţa 125, 173
Marcus, Solomon 201, 458
Mareş, Radu 77
Marin, Mariana 535-536, 538, 543-544, 566, 639
Marinescu, Angela 11, 122, 312, 535-538, 543, 566, 612, 639
Marino, Adrian 39, 49, 55, 120, 128, 149, 181, 221, 276, 356, 446
Martin, Angela 9, 132-133
Martin, George R. R. 136, 465, 472
Martin, Mircea 15, 69, 90, 96, 108, 116, 122, 131, 137, 149, 155-156, 170, 181, 198, 209, 224, 231, 267, 279, 322, 417, 495, 526, 530-531, 654, 661
Martin, Victor 138
Martinescu, Victor Valeriu 211
Marx, Karl 14, 20, 26, 34, 39, 42, 51, 64-68, 70, 75, 99, 105-107, 109, 112, 207, 264, 278, 298, 383, 442
Matală, D. 203
Matei, Alexandru 57, 103, 340
Matei, Horia 266, 453
Matei, Sorin Adam 21, 56-57, 134
Matei, Teodora 480
Maticiuc, Codin 290
Mavrodin, Irina 90, 100
Măceşanu, Andrei 487
Mălaicu-Hondrari, Marin 290, 491
Mălăncioiu, Ileana 125, 272, 298, 535
Mănăstire, Ion Anghel 167
Mărculescu, Magda 318

Mărculescu, Radu 349
Mărgeanu, Nicolae 275, 477-478
Mehedinţi-Soveja, S. 91, 251
Mendrea, Victor 319
Mérimée, Prosper 447
Merişca, Dan 138, 458
Merişca, Lucian 138
Merritt, Abraham 463
Mészáros, Judith 170-171, 554-555, 639
Meyrink, Gustav 447
Michailov, Mihaela 130
Micleuşanu, Mitoş 175
Micu, Dumitru 10, 48, 63, 147, 177, 260, 441-442
Mihaiu, Virgil 458
Mihăieş, Mircea 120, 124, 143, 181, 218, 292, 326, 333, 361, 485, 490, 650, 653
Mihăilescu, Dan C. 120, 126, 165, 214-215, 222-223, 314, 322, 388, 408, 443-444, 650
Mihăilescu, Vintilă 120, 289, 341
Mihălţianu, Adrian 462
Militaru, Iulia 611, 640
Miller, Elizabeth 262
Miller, Henry 134, 432
Miller, Walter M., Jr. 467
Millet, Catherine 58
Mincu, Marin 95, 99, 124, 137, 169, 174-176, 178, 182, 185, 191, 199-200, 203, 241, 258-259, 263, 322, 339, 491, 508, 511, 529, 575-576, 588, 616
Minnicino, Michael 164
Minulescu, Ion 505-506
Mircea, Ana Veronica 134, 461
Miroiu, Mihaela 42, 131, 312
Miron, Dan 118
Mironescu, Andreea 103, 133, 240
Mironescu, Doris 103, 133, 239-240
Mironov, Alexandru 138, 457-459
Mishima, Yukio 120
Mitchell, David 120
Mitchievici, Angelo 11, 137, 306
Miticov, Dmitri 138, 597-598, 640
Mînzatu, Ion 454
Mladin, Emil 121, 173, 316, 322, 329, 403-405, 415
Mocuţa, Andrei 485
Modoc, Emanuel 33, 133, 178, 181, 651
Modreanu, Cristina 127
Moldovan, Ioan 541-543, 640
Moldovan, Vlad 138, 594, 618, 622-624, 629, 633, 640
Monciu-Sudinschi, Alexandru 203
Monoran, Ion 639
Moore, Alan 485
Morar, Ioan T. 128, 325
Moraru, C(h)ristian 11, 13, 15, 34, 51, 54, 99, 124, 127, 155-156, 163, 165-166, 180-181, 199, 223-224, 279, 312, 321, 378, 497, 654, 661, 667, 674
Moraru, Cornel 130, 134
Moretti, Franco 13, 133, 642, 662
Moroşan, Cosmina 138, 594, 618, 634-635, 640
Moss, Anita 164
Moş Nae (Nicolae Batzaria) 484
Müller, Heiner 34
Müller, Herta 78, 120, 227-228, 314, 640, 655
Mungiu-Pippidi, Alina 39, 56, 170-171, 299-300, 490
Munteanu, Florin 136
Munteanu, Francisc 211, 249, 389
Munteanu, Irina 480
Mureşan, Ion 217, 535, 539, 545-550, 557, 565, 567, 569, 640, 652
Murgescu, Bogdan 265, 302
Murnau, F. W. 260
Murnu, Ary 484
Musil, Robert 362, 382, 400
Musset, Alfred de 351
Muşa, Viviana 337
Muşat, Carmen 130, 156, 282, 358, 365
Muşatescu, Vlad 477
Muşina, Alexandru 57, 133-134, 137, 148, 157, 195, 330, 458, 495, 497, 519-522, 529, 544, 572, 577, 580, 614, 639, 668

Nabokov, Vladimir 134, 432, 553, 670
Nadin, Mihai 286
Nagy, István 185
Nagy, Raluca 289, 492
Naidin, Mircea 451
Nandriş-Cudla, Aniţa 349
Nasta, Mihai 98
Naum, Gellu 130, 194
Neagu, Fănuş 100, 112, 126, 140, 276, 294, 330
Neamţu, Mihail 132
Necula, Damian 153, 167
Nedelciu, Mircea 100, 122, 127, 141, 257, 331, 359-363, 381, 412, 416, 443-444, 490
Nedelcovici, Bujor 167, 228, 272
Negoiţescu, I. 128, 177, 179, 321, 323, 349, 672
Negrici, Eugen 177, 202, 298, 357, 379
Negrilă, Ana-Maria 134, 139, 461
Nelega, Alina 27
Nemerovschi, Cristina 316, 323
Nemoianu, Virgil 34, 98, 120, 128, 180, 210-211, 287, 321, 349, 499-500, 654, 668
Neumann, Victor 72, 76, 649
Nevo, Eshkol 120

Ngai, Sianne 105
Nichifor, Victor 137
Nicholls, Peter 453
Niciporuc, Radu 290
Nicolae, Cosana 131, 160
Nicolescu, G. C. 95
Niculescu, Veronica D. 310
Nietzsche, Friedrich 35-36, 55, 99, 221, 229-230
Nimigean, O. 137, 149, 584
Niţă, Dodo 134, 484, 486, 645
Niţescu, M. 227
Niţescu, Radu 604, 640
Noica, Constantin 35-37, 39, 43, 49-50, 53, 74, 76, 82, 89, 96, 115-117, 119, 146, 159, 251, 268-269, 334, 350, 427, 479, 650
Nor, Radu 454-455, 468, 475
North, Joseph 103
Novac, Fevronia 385
Novac, Ruxandra 42, 130, 137-138, 174, 536, 544-545, 566-567, 640
Novicov, Mihai 139

O'Neill, Kevin 440
Odobescu, Al. 191, 207, 239
Offenbach, Jacques 264
Oişteanu, Andrei 120, 318
Ojog-Braşoveanu, Rodica 478-480
Olaru, Ovio 133, 137, 179, 181, 610-611, 640
Olăreanu, Costache 100, 356, 429, 670
Olteanu, Tudor 98
Omescu, Corneliu 458
Onciu, Adrian 246, 482
Onfray, Michel 219
Oprea, Al. 188
Oprea, Leonard 458
Oprea, Marius 133-134
Opriţă, Mircea 136, 138, 443, 451-452, 455, 458, 467
Ornea, Liviu 131
Ornea, Z. 13, 68, 95, 179, 182, 186-188, 304
Otay, Deniz 637, 641
Oţoiu, Adrian 394-395, 490

Padina, Viorel 284, 523-525, 565, 639
Palahniuk, Chuck 376, 430
Paleologu, Alexandru 35, 38-39, 49, 54, 81, 95, 100, 115, 179, 221
Paler, Octavian 39, 47-48, 76, 101, 117, 119, 124, 167, 298-299, 350, 646-647
Pancu-Iaşi, Octav 486
Pandrea, Petre 161, 349
Panţa, Iustin 171, 530-532, 639
Papacostea, Şerban 146-147
Papadat-Bengescu, Hortensia 216, 311
Papadima, Liviu 129
Papahagi, Adrian 300
Papahagi, Marian 10, 149, 178
Papilian, Alexandru 228
Papu, Edgar 71-73, 146, 182, 188, 198, 211, 214, 268
Paraschivescu, Radu 120, 433-434, 490, 668
Pardău, Platon 167
Pasternak, Boris 134
Pasti, Vladimir 26-28, 32, 36, 40, 70, 72, 108, 112, 140, 248, 290-291, 327, 409
Patapievici, Horia-Roman 36, 39-40, 44, 52-56, 74-76, 116-117, 120, 123, 126, 128, 131-132, 159, 163-166, 171, 219, 285, 300, 317, 485, 659
Paul-Bădescu, Cezar 127, 137, 307, 430, 491, 534
Pavel, Cătălin 491
Pavel, Toma 98, 210, 654
Pavelescu, Mihai-Dan 121, 138, 454, 457-459, 473
Pavlovici, Vlad 385
Pălăşan, Corina 309-310
Păun, Gheorghe 458
Păunescu, Adrian 28, 49, 70, 140, 194, 211, 248, 269-270, 276, 280, 338, 498, 573
Pârvulescu, Ioana 120, 124, 129, 144, 183, 222, 414, 434-435, 491
Peniuc, Andrei 175-176, 300-301, 339-340, 588, 616-618, 639
Perşa, Dan 490
Pessoa, Fernando 157, 676
Petraş, Irina 100
Petraşincu, Dan 405
Petrescu, Camil 38, 189, 196, 205, 355, 365, 385, 479
Petrescu, Cezar 261, 264, 405, 440, 446, 449, 480
Petrescu, Dan 121, 218-220, 373
Petrescu, Ioana Em. 149, 203
Petrescu, Liviu 668
Petrescu, Radu 183, 218, 281, 349-350, 355-356, 429
Petrescu, Răzvan 100, 128, 170-172, 377, 380-381, 412, 491
Petreu, Marta 120, 183, 222-223, 276, 491, 550-551, 639, 652
Petrovszky, Konrad 19, 244
Philippide, Alexandru A. 449
Piketty, Thomas 289
Piru, Al. 95, 146, 177
Pişcu, Denisa 130
Piţu, Luca 218, 220-221
Pîrjol, Florina 429
Pîrligras, Viorel 29, 138, 458
Pîtea, Florin 134, 139, 458, 461
Pleşcan, Alexandru 385

Pleşu, Andrei 14, 35-36, 46-47, 49-52, 56, 73, 75-76, 119-120, 128-129, 163, 165, 219, 248, 299, 306, 321, 341, 421, 450
Podoabă, Virgil 134
Poe, Edgar Allan 229, 364, 449, 463, 476
Poenaru, Florin 15, 22, 36, 44-45, 59, 123
Pojoga, Vlad 15, 181
Pop, Ion 194-195
Pop, Ioan Es. 122, 127, 130, 170-171, 175, 535, 555, 557, 567-568, 639
Pop, Ioan-Aurel 202, 302, 305
Pop, Tudor 635, 641
Popa, Cornel George 316, 318, 322, 404-405, 490
Popa, Cosmin 145-146, 250
Popa, Dumitru Radu 228, 491
Popa, Florentin 286, 508, 618, 625, 631, 633, 641
Popa, Marian 10, 99, 177-178, 194, 196-198, 204, 221, 255, 351, 356, 443, 505, 668
Popescu, Bogdan 173, 293, 449, 490
Popescu, Ciprian 333, 613-614, 640
Popescu, Cristian 127, 170-171, 175, 389, 524-527, 532, 534, 547, 561, 565, 576, 601, 607, 618, 639, 667-668
Popescu, Cristian Tudor 29, 127, 138, 164, 295, 317, 348, 379-380, 458-459, 461, 469, 490, 579, 658
Popescu, Diana 127
Popescu, Dumitru 47-48, 140, 211, 279, 296-297
Popescu, Dumitru Radu 35, 47, 211, 282, 292, 397, 449-450, 490
Popescu, Petru 228, 317
Popescu, Răsvan 171
Popescu, Simona 121, 134, 137, 170-171, 395, 408, 490, 527-528, 572, 640, 652
Popescu-Puţuri, Ion 144
Popovici, Titus 355
Popovici, Vasile 77-78
Poulet, Georges 214
Pound, Ezra 125, 134, 250, 255, 521
Pratt, Hugo 391, 484-486
Preda, Marin 9, 68, 77, 81-82, 99-100, 156, 167-168, 185, 211, 213-214, 225, 270, 280-282, 287, 289, 311, 316, 331, 337, 349, 354-355, 357-358, 360, 429, 480-481, 666
Pricop, Cezar 247-248
Pricop, Constantin 221-222, 675
Protopopescu, Valentin 133
Proust, Marcel 39, 319-321, 651, 669
Prouty, Royce 262
Pruteanu, Doru 458
Pruteanu, George 129, 221
Puia-Dumitrescu, Daniel 136
Pynchon, Thomas 121, 197, 225, 245-246, 393, 399, 649, 652, 658, 674
Radian, Sanda 458
Radu, Liviu 134-135, 458-459, 461, 464-465, 471
Radu, Mihai 423-424, 492
Raicu, Lucian 124, 668
Ralea, Mihai 205, 209, 479
Rădulescu, Gheorghe 188-189
Rădulescu, Răzvan 129, 137, 307, 396, 418, 449, 463, 491, 534
Rădulescu-Niger, N. 265, 473
Răduţă, Magda 136, 173, 182
Răileanu, Bogdan 120, 425-426, 492
Răsuceanu, Andreea 103, 120, 378
Râpeanu, Valeriu 188
Rebreanu, Liviu 206, 212, 226, 289, 295, 352, 354, 383, 475, 554
Regman, Cornel 179, 217, 227
Régnier, Henri de 447
Revel, Jean-François 30
Richard, Jean-Pierre 189, 214
Ricœur, Paul 664
Rivera, José Antonio Aguilar 247
Rivière, Jacques 440
Robbe-Grillet, Alain 149, 356, 365, 382, 480
Robu, Cornel 443, 451-452, 458, 470
Rockhoff, Dani 333
Rodríguez, Mariano Martín 268, 443, 462
Rogoz, Adrian 138, 453-455, 458, 466
Rogozanu, Costi 15, 28, 42, 44-45, 102, 104, 123, 125, 173, 217, 232-233, 241, 291, 329, 340, 431, 580, 663
Roiban, Cristian 72, 249, 251, 269
Roman, Denise 311
Roman, Vlad 290
Romoşan, Petru 250, 522, 539-541
Roşca, D. D. 222
Rowling, J. K. 463
Roznoveanu, Mirela 182, 249
Rushdie, Salman 226, 432
Rusu, Liviu 85, 96-97
Rusz, Livia 484
Ruşti, Doina 310, 397, 433, 491

Sábato, Ernesto 371, 378, 669
Sabău, Corina 120, 310-311, 316, 492
Sadoveanu, Ion Marin 355, 454
Sadoveanu, Mihail 38, 68, 139, 146, 167, 185, 189, 192, 199, 213, 249, 255, 352, 354-355, 379, 402, 436, 438, 454, 475, 486, 612, 655
Sandu, Ana Maria 130, 450, 491
Sass, Maria 15, 181
Sasu, Aurel 10, 178
Sava, Iosif 120, 338
Sava, Octavian 454
Sălcudeanu, Nicoleta 52, 133, 227

Sălcudeanu, Petre 167
Săraru, Dinu 112, 167
Săsărman, Gheorghe 257, 267-268, 454-455, 458, 465-467
Schiop, Adrian 9, 30, 130, 137, 290, 316, 323, 325, 333, 340-341, 418, 430-431, 491, 618-619
Schopenhauer, Arthur 85
Schwartz, Gheorghe 247, 258, 295, 401-402
Sebastian, Mihail 37, 76-80, 89, 120, 219, 221, 223, 320, 349, 663, 670
Seceleanu, Eugen 203
Secu, Cornel 138
Segel, Harold B. 311, 666
Shafir, Michael 57, 79-81
Sheckley, Robert 468
Sifft, Sebastian 640
Silverberg, Robert 472
Silvestri, Artur 184, 458
Simion, Eugen 10, 15, 74-75, 86-87, 91, 94-95, 99-101, 104-105, 115-116, 124-126, 141, 146, 150-151, 153-154, 156, 162, 165, 168-170, 173, 178, 180, 182, 188-192, 194, 202, 210, 212, 216, 221, 231-232, 235, 241, 320-321, 331, 353, 384, 439, 498
Simionescu, Mircea Horia 48, 168-169, 193, 281, 355, 361, 429, 441, 490, 534, 675
Simmons, Dan 472-473
Simuţ, Ion 133, 211-213, 348, 369, 408, 666
Sin, Mihai 120, 203, 211, 249, 324
Siratori, Kenji 621
Sîrbu, I. D. 104, 126, 149, 349
Slavici, Ioan 9, 85, 187, 197, 207, 209, 221, 289, 351-352, 406, 439, 444, 612, 659
Sociu, Dan 9, 121, 130, 137-138, 174-175, 247, 276, 317, 432, 491, 572, 575, 583-589, 604, 633, 639, 645-646
Solomon, Max 454
Sora, Simona 129
Sorescu, Marin 74, 126, 153, 156, 169, 195, 214, 242, 280, 330-331, 366, 496-499, 501, 506-507, 511, 525, 527, 639, 663
Sorescu, Roxana 193
Soviany, Octavian 449-450, 491, 563, 569, 588-589, 640
Spăriosu, Mihai 654
Spinrad, Norman 28, 136, 462
Spiridon, Monica 99, 153, 182, 213-214, 341
Stahl, Henri H. 97, 145, 453
Stahl, Henriette Yvonne 320
Stamatu, Horia 197, 660
Stan, Adriana 98-99, 103, 119, 133, 199, 202, 206, 240-241, 357
Stanca, Dan 35, 37, 55, 170, 213, 327, 491, 666, 671
Stanciu, Florin 462
Stancu, Zaharia 139, 316, 319-320, 326, 355, 358, 465
Stanomir, Ioan 132, 306, 485
State, Andrei 15-16, 44, 60, 88
State, George 570-571, 625, 640
Stănescu, Bogdan-Alexandru 121, 175-176, 491, 572, 585, 604-606, 640
Stănescu, C. 48, 126-127, 133
Stănescu, Nichita 9, 37, 100, 105, 146, 153, 156, 167-169, 171, 194, 200, 222, 225, 228, 231, 342, 360, 376, 496-499, 508, 513, 524, 532, 550, 556, 628, 675
Steinhardt, N. 37, 47, 294, 349, 441, 480
Stephenson, Neal 385, 390
Stere, C. 146, 186-187
Sterian, Jean-Lorin 139
Stevenson, Robert Louis 440
Stockhausen, Karlheinz 266
Stoenescu, Ştefan 153, 500, 546
Stoica, Doru 459
Stoica, Petre 31, 195, 572
Stoica, Sorin 11, 288, 331, 408, 411-414, 416, 490, 645
Stoicescu, Valerian 459
Stoichiţă, Victor A. 341
Stoiciu, Liviu Ioan 127, 511-514, 535, 639, 673
Stratan, Ion 497
Strâmbeanu, Nicolae 433
Streinu, Vladimir 87, 146, 179
Strobl, Karl Hans 447
Strugaţki, Arkadi 458-459, 472
Strugaţki, Boris 458-459, 472
Sturza, Cătălin 133
Suceavă, Bogdan 240, 295, 333-335, 471, 492
Suciu, Arthur 298
Sude, Emil Iulian 326
Sue, Eugène 401, 438, 440, 473
Surugiu, Liviu 462
Swenson, May 134
Swift, Jonathan 467-468
Szabo, Lucian-Vasile 138

Şandru, Mircea Florin 203
Şelmaru, Traian 139
Şeptilici, Ara 385
Şerban, Alex. Leo 56, 58-59, 129
Şerbănescu, Tia 269
Şimonca, Ovidiu 123, 130
Şiulea, Ciprian 21, 41, 44, 57, 157, 280, 291, 667
Ştefan, I. M. 454-455, 468
Ştefănescu, Alex. 10, 36, 48, 70, 75, 80-81, 124, 177, 339, 668
Ştefănescu, Cecilia 137, 323, 450, 652

Tamás, G. M. 20, 42-43
Tamaş, Cristian 139
Tamba, Alex 485
Tănase, Stelian 167
Tănăsescu, Chris 640
Tecuceanu, Horia 478, 480
Teilhard de Chardin, Pierre 134
Teleşpan, Adrian 316, 323
Teodorescu, Cristian 112, 204, 276, 381, 436, 459, 491
Teodorovici, Lucian Dan 121, 137, 149, 173, 294, 349, 408, 415, 491
Terian, Andrei 15-16, 90, 92-93, 97, 102-104, 121, 132-133, 161, 167, 180-181, 189, 193, 224, 228, 233-235, 237, 247, 279, 302, 503, 654-655, 661
Tertulian, N. 13, 80, 93-95
Theodorescu, Răzvan 100
Theodoru, Radu 81, 484-485
Thibaudet, Albert 193
Timariu, Daniel 480
Tismăneanu, Vladimir 23, 44, 70, 75, 128, 291-292, 303, 328
Toader, Alexandra 323
Todorov, Tzvetan 446, 449
Tokarczuk, Olga 675
Tolkien, J. R. R. 463, 465, 633
Tonegaru, Constant 222, 535
Topol, Jáchym 675
Trakl, Georg 555
Travers, Suzanne 248
Tricolici, Chiril 478, 480
Trif, Radu-Nicolae 286
Truţă, Marian 298, 454, 458-459
Tudor, Sandu 319
Tudoran, Dorin 30, 101, 194
Tudoran, Radu 167, 355
Tudurachi, Adrian 103, 238-239, 330
Tudurachi, Ligia 103, 182
Tulbure, Victor 185
Tupan, Marius 167, 197-198, 280
Turcea, Daniel 298
Turcu, Alexandra 316
Turcuş, Claudiu 80, 103, 121, 237, 282, 293, 671
Tzara, Tristan 432, 651, 661, 676

Ţepeneag, Dumitru 101, 215, 228, 490
Ţeposu, Radu G. 10, 128, 131, 170, 215-216, 223, 508
Ţichindeleanu, Ovidiu 19, 44, 57, 161, 244, 291, 662
Ţibuleac, Tatiana 313-314, 492
Ţoiu, Constantin 167-168, 282, 287, 481
Ţuculescu, Radu 490
Ţupa, Răzvan 130, 137, 175, 589, 640
Ţuţea, Petre 37, 133, 263

Ulici, Laurenţiu 124, 141, 149, 168, 170, 203-204
Ungheanu, Mihai 71, 74, 81, 97, 100, 113, 140, 180, 182, 188-189, 198, 261-262, 306-307, 320
Ungureanu, Alexandru 455, 458, 469
Ungureanu, Cornel 650
Ungureanu, Dănuţ 138, 298, 458, 461, 471, 491
Ungureanu, Traian 117, 132, 170, 327
Urian, Tudorel 49, 128
Uricaru, Eugen 141-142, 149, 402
Urmanov, Adrian 174-176, 300, 563, 588, 618, 640
Urmuz 222, 320, 432, 447, 651, 662
Ursa, Mihaela 103, 181
Ursu, Horia 491
Ursu, Horia Nicola 139
Ursu, Liliana 666

Vakulovski, Alexandru 134, 174, 316, 432, 490
Vakulovski, Mihail 120, 130, 134, 174, 332, 529, 577-578, 639
val chimic (Valentina Chiriţă) 286, 618, 626-628, 640
Vancu, Radu 103, 137, 313, 328, 349, 499, 563-565, 640
Vanhese, Gisèle 260
Vasilescu, Lucian 173
Vasilescu, Mircea 42, 129
Vattimo, Gianni 215, 222
Văsieş, Alex 629-630, 640
Velea, Nicolae 276
Verdeş, Ovidiu 339, 413-415, 490
Verona, Lucia 480
Vesper, Iulian 355
Vianu, Ion 184, 208, 349, 672
Vieru, Grigore 112, 231, 308, 394, 573
Vila-Matas, Enrique 290
Vinea, Ion 517
Vişan, Ioana 462
Vişniec, Matei 149, 241, 397-398, 491, 497, 667
Vlad, Alexandru 292, 491
Vlasie, Călin 121, 458, 497
Vlaşin, Ioana 137
Vlădăreanu, Elena 42, 121, 130, 137, 174-175, 274, 276, 312-313, 316, 432, 544-545, 561, 572, 581-583, 588-589, 598, 611, 623, 634, 639
Vodolazkin, Evgheni 120
Voegelin, Eric 202, 298
Voiculescu, V. 146, 185, 211, 259, 321, 446, 449
Voinescu, Alice 349

Voncu, Răzvan 100, 173, 321, 324, 512, 654
Voronca, Ilarie 194, 590, 656
Vosganian, Varujan 140, 491
Vulcănescu, Mircea 37, 89, 101, 128, 319
Vulpescu, Ileana 488

Wachtel, Andrew Baruch 443-444
Wallerstein, Immanuel 235, 662
Warren, Austin 73
Wellek, René 73
Wells, H. G. 138, 447, 453, 455, 458, 467, 486
Whitehead, Colson 120
Wilde, Oscar 320
William, Raymond 68

Zaciu, Mircea 10, 148-149, 178, 180, 326, 349
Zaharia-Filipaş, Elena 100, 487
Zamfir, Mihai 177, 206-207
Zamfirescu, Dan 71, 80
Zamfirescu, Duiliu 187, 351
Zarifopol, Paul 240, 447, 479
Zarojanu, Tudor Călin 290
Zărnescu, Constantin 203
Zelazny, Roger 465
Zeletin, Ştefan 64, 88
Zeltil, Yigru (Florin Ionescu) 609-610, 641
Zincă, Haralamb 243, 442, 476, 480
Ziolkowski, Theodore 245
Žižek, Slavoj 20, 67-68, 278, 286-287
Zlătescu, Andrei 385
Zografi, Vlad 652

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

www.polirom.ro

Redactor: Vasilica Turculeț
Coperta: Radu Răileanu
Tehnoredactor: Gabriela Gheţău

Bun de tipar: martie 2021. Apărut: 2021
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. BOX 266
700505, Iași, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la S.C. LUMINA TIPO s.r.l.
str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, București
Tel./Fax: 211.32.60, 212.29.27, E-mail: office@luminatipo.com

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Cartea de faţă este prima istorie a literaturii române din postcomunism. Se numeşte *Istoria literaturii române contemporane* ca omagiu adus lui E. Lovinescu, care a publicat două istorii exemplare cu acest titlu, dar şi pentru a repara o neînţelegere cu privire la semnificaţia de azi a sintagmei «literatură contemporană». Majoritatea istoriilor publicate în ultimele decenii în România exclud – din lipsă de interes sau de receptivitate – tocmai literatura recentă, literatura care se scrie în prezentul lor. Desigur, este mai comod şi mai prudent să propui o listă canonică abia după ce timpul şi-a desăvârşit acţiunea de filtrare şi cristalizare. Am preferat să risc, inclusiv mizând pe o abordare care nu mai discerne în literatură doar «esteticul», în sensul îngust construit de tradiţia critică românească din ultima jumătate de secol. Deşi cartea poartă subtitlul *1990-2020*, recunoscând rolul avut de căderea comunismului în formarea unei noi perioade literare, limita ei inferioară este ancorată în anii '80, cu filamente până în anii '60-'70 sau chiar mult mai devreme, în secolul al XIX-lea. Cartografierea politică, ideologică şi culturală a celor trei decenii care au trecut de la căderea comunismului în România este combinată cu o panoramare pe genuri detaliată şi cu o cercetare a relaţiilor transnaţionale ale literaturii române contemporane."

Mihai Iovănel

Evoluţia ideologiilor • Critica literară şi ideologia • Piaţa şi mecenatul • Medii şi conţinuturi • Teorii şi poziţii • „Corectitudine politică" • Canon intern şi revizuiri • Instrumente, direcţii, autori • Mituri culturale • Epistemologii. Impactul noilor medii • Mitografii. Religie şi naţiune • Concurenţa nonficţiunii • Realismul mizerabilist • Realismul capitalist • Paraliteraturi • Postmodernismul. Neoexpresionismul • Minimalismul biografist • Dispersia postumană • Spaţii şi temporalităţi • Către un canon transnaţional

EDITURA POLIROM

ISBN 978-973-46-8344-4

www.polirom.ro

Carte publicată şi în ediţie digitală

BCU IASI/CENTRALA UNIVERSITARA